

Meine Gesangskunst

Lilli Lehmann



b

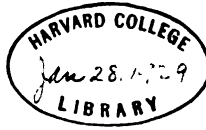
MEINE GESANGSKUNST

VON

LILLI LEHMANN

PREIS MARK 12.—

BERLIN.
VERLAG DER ZUKUNFT
FRIEDRICHSTRASSE 10.
1902.



Englisch erschienen bei THE MACMILLAN COMPANY, NEW YORK und LONDON.

Druck C. G. Röder, Leipzig. 18058. 02.

Was ich will.

Die unter den Begriffen: offen, gedeckt, hell, dunkel, nasal, im Kopf oder Nacken, vorn oder hinten zu singen, uns bekannten, und meine eigenen gründlich präzisierten Stimmempfindungen einfach, fasslich, doch wissenschaftlich zu erörtern.

Die Ausdrücke entsprechen wohl unseren Stimmempfindungen, sind aber unverständlich, solange die Ursache unbekannt ist und jeder eine andere Vorstellung davon hat. Viele Sänger suchen zeitlebens nach ihren Wirkungen und finden sie nie.

Das kommt daher, weil die Wissenschaft zu wenig vom Gesang, der Sänger zu wenig von der Wissenschaft versteht. Ich meine, dass die physiologischen Erklärungen des sehr komplizierten Phänomens des Singens nicht fasslich genug für den Sänger dargestellt sind, der sich doch hauptsächlich an Stimmempfindungen zu halten hat, sich danach richten muss.

Gelehrte sind über die genaue Thätigkeit einzelner Organe noch gar nicht einig; die wenigsten Sänger wissen etwas davon.

Alle ernsten Künstler haben das redliche Streben, anderen zur Erreichung des Zieles helfend die Hand zu reichen, — des Ziels, nach dem sie alle streben: gut und schön zu singen.

Die echte Gesangskunst hat immer existiert und wird immer in solchen Individuen existieren, die von Natur alles dafür mitbekommen haben, d. i. gesunde, durch keine üblen Sprechgewohnheiten verdorbene Organe, gutes Gehör, Gesangstalent, Intelligenz, Fleiss und Energie.

In früheren Zeiten wurden acht Jahre auf das Gesangsstudium verwandt, z. B. am Prager Konservatorium. Die meisten Fehler und Missgriffe des Lernenden konnten noch, ehe er ins Engagement ging, ans Licht treten, der Lehrer so lange verbessern, bis der Schüler sich richtig selbst zu beurteilen gelernt hatte.

Aber die Kunst wird heutzutage gleich allem anderen mit Dampf betrieben. Künstler werden in Fabriken, d. i. in sogenannten Konservatorien oder bei Lehrern ausgebildet, die 10—12 Stunden täglich geben. In zwei Jahren erhalten sie das Zeugnis der Reife, oder mindestens das Lehrdiplom der betreffenden Fabrik. Besonders letzteres halte ich geradezu für ein Verbrechen, das der Staat verhindern sollte.

Alle Ungelenkigkeit und Ungeschicklichkeit, Fehler und Mängel, die sonst während eines langen Studiums zu Tage traten, kommen heute, beim fabriksmässigen Betriebe, erst in der Praxis zum Vorschein. Von einer Besserung derselben kann nicht die Rede sein, weil weder Zeit noch Lehrer, noch Kritiker vorhanden sind, der Ausübende aber nichts, rein gar nichts gelernt hat, womit er selbst die Kontrolle oder Korrektur derselben übernehmen könnte.

Die von der Fabriksfirma übertünchte Talentlosigkeit und Nichtskönnerei verliert nur zu bald ihr glänzendes Aussehen. Ein verfehltes Leben ist gewöhnlich das traurige Endresultat solcher Fabrikware, der nach und nach auch die gesamte Gesangskunst zum Opfer fällt.

Das bin ich nicht im stande ruhig mit anzusehen. Mein künstlerisches Gewissen befiehlt mir, alles, was ich gelernt und was mir während meiner Künstlerlaufbahn klar geworden, zum Besten der Kunst zu

enthüllen und meine „Geheimnisse" preiszugeben, die nur darum Geheimnisse scheinen, weil selten jemand den Weg des rechten Studiums bis zu Ende wandelt.

Wenn die oft nur sogenannten Künstler zur Erkenntnis ihrer Mängel gelangen, gebricht es ihnen nur zu oft an Mut, sie anderen zu bekennen. Erst wenn wir Künstler alle auf dem Punkt angelangt sein werden, wo wir unbekümmert um unseren so leicht verletzbaren Künstlerstolz über unsere Fehler und Mängel sowie die sie zu überwindenden Mittel untereinander beraten werden, erst dann wird schlechtem Gesang und unkünstlerischem Streben ein Halt geboten und unsere grosse Gesangskunst wieder in ihre Rechte eingesetzt werden.

Was mich berechtigt, über Gesangskunst zu schreiben.

Selten wohl treffen so viel berechtigte und notwendige Vorbedingungen zusammen als bei mir.

Eines Sängerpaares Kind, dessen Mutter ganz besonders musikalisch begabt, nicht nur lange Jahre als dramatische Sängerin, sondern auch als Harfenvirtuosin thätig war, erhielten ich und meine Schwester Marie eine sehr sorgfältige musikalische Erziehung und später einen ausgezeichneten Gesangsunterricht bei ihr selber. Von meinem fünften Jahre an wohnte ich täglich Gesangsstunden bei, begleitete schon mit neun Jahren am Klavier, sang alle fehlenden Stimmen mit, in französischer, italienischer, deutscher und böhmischer Sprache, lernte alle Opern genau kennen und sehr bald guten Gesang von schlechtem unterscheiden. Auch sorgte unsere Mutter dafür, dass wir in Oper sowohl als Konzert, alle gastierenden Grössen der damaligen Zeit hörten, die das deutsche Landestheater in Prag alljährlich in grosser Anzahl aufwies.

Sie selbst hatte einen ausgezeichneten Gesanglehrer in dem Frankfurter Bassisten Föppel gefunden und ihre Stimme trotz enormer Anstrengungen und manchen Schicksalsschlägen edel, schön, jung und kräftig bis an ihr Lebensende, d. i. bis zum 77. Jahre, erhalten. Sie war eine unfehlbare Diagnostikerin, forderte aber zur Prüfung des Talents und Fortschrittvermögens eine Probezeit von 3—4 Monaten.

Seit meinem 18. Jahre bin ich bei der Bühne, also 34 Jahre. In Prag war ich täglich in Oper, Operette, Schau- und Lustspiel beschäftigt. Darauf in Danzig 18—20 mal monatlich in Koloratur- und Soubrettenrollen, ebenso in Leipzig, und weitere 15 Jahre in Berlin. Dabei sang ich sehr viele Oratorien, Konzerte und gab auch hie und da noch Unterricht.

Solange meine Mutter lebte, war sie meine strengste, stets unzufriedene Kritikerin. Schliesslich wurde ich es selbst.

Weitere 15 Jahre sind verflossen, von denen ich acht sehr anstrengende Jahre als dramatische Sängerin in Amerika verbrachte, dann in Deutschland, Österreich, Ungarn, Frankreich, England und Schweden Gastspiele in allen Sprachen absolvierte. Mein Gesangsstudium erfuhr trotzdem keinen Rückschritt. Immer eifriger betrieb ich es an mir selbst, lernte von allen und jedem, lernte mich und andere hören.

Schon seit Jahren beschäftige ich mich mit diesbezüglichen wichtigen Fragen, und ich glaube endlich das gefunden zu haben, nach dem ich suchte. Alles das, was ich in eifrigem, gewissenhaftem Studium an mir selbst und anderen erkannte, möglichst anschaulich wiederzugeben und somit besonders meinen Kollegen etwas zu bieten, das ihnen in ihrem Gesangsmethodenchaos Klarheit verschafft, sowohl der Wissenschaft als der Stimmempfindung entspricht und die oft falsch verstandenen Ausdrücke auf die genauen Funktionen der Organe zurückführt.

Durch Obengesagtes wollte ich nur ein Bild meiner Carrière entwerfen, um zu beweisen, was meine Stimme ausgehalten und sich trotz der ungeheueren Anstrengungen so gut erhalten konnte. Wer nur kurze Zeit gesungen, dann aber die Stimme verloren hat und aus diesem Grunde Gesanglehrer wird, hat niemals mit Bewusstsein gesungen, es war einfach ein Zufall, und dieser Zufall wird sich in gutem und schlechtem Sinne bei seinen Schülern wiederholen.

Das Talent, in dem sich alle Bedingungen zum Künstler vereinen, ist sehr selten. Echtes Talent hilft sich wohl auch bei einem weniger guten Lehrer auf Umwegen durch, während der beste Lehrer aus

der Talentlosigkeit eben auch kein Talent machen kann. Dieser aber wird den Leuten nicht mit unhaltbaren Versprechungen die Köpfe verdrehen.

Mein Hauptaugenmerk bei dieser Schrift richte ich auf die Künstler, denen ich möglicherweise in ihrem schweren, doch herrlichen Berufe eine Erleichterung schaffen kann. Man lernt nie aus, das gilt besonders vom Sänger. Wie gerne möchte ich mit meinen Forschungen, Erfahrungen und Studien ihnen etwas hinterlassen, das von Nutzen wäre. Ich erachte es für meine Pflicht und vertraue es allen denen, die sich strebend bemühen. Grunewald 31—10—1900.

Vorübung.

Für alle diejenigen, die Künstler werden wollen, wäre es sehr wichtig, das Gesangsstudium nicht mit praktischen Singübungen, sondern mit ernsten Studien über Tonerzeugung, Ein- und Ausatmen, Zungen- und Gaumenfunktion, deutlichem Sprechen aller Buchstaben, der Sprache überhaupt zu beginnen.

Da würde sich Talent oder Talentlosigkeit bald zu erkennen geben. Vielen würden die Augen aufgehen über die Schwierigkeit der Gesangskunst, das Proletariat der Sänger müsste nach und nach verschwinden. Mit ihnen wohl auch die Gesangskonservatorien und schlechten Lehrer, die ihrer eignen Existenz halber alles, was kommt, unterrichten und allen versprechen, grosse Künstler aus ihnen machen zu wollen.

Als ich seinerzeit in einem Institut eine Lehrerin vertrat, wurden mir die besten Schüler der Anstalt versprochen, die nur noch der letzten Feile bedürften. Als ich aber der Direktion meine Not schon nach der ersten Stunde über die Unkenntnis der Schüler klagte, wurde mir der Mund mit folgenden Worten geschlossen: Um Gotteswillen sagen Sie das nicht, da könnten wir kein Konservatorium halten.

Ich hatte genug und ging.

Am besten würde es sich empfehlen, die Schüler vorbereitende Bücher direkt auswendig lernen und Zeichnungen entwerfen zu lassen. So dürften sich ihnen die Organe am besten einprägen und sie deren Funktionen empfinden lernen, sobald sie mit dem Singen begönnen. Strengen Prüfungen müssten die Schüler unterworfen sein.

Wodurch unterscheidet sich der Kunstgesang vom Naturgesang?

Durch genaue Kenntnis aller Stimmwerkzeuge und deren Funktionen, wie sie im einzelnen sowie im Zusammenhang wirken. Durch Kenntnis an sich selbst gewissenhaft studierter und wissenschaftlich erklärter Stimmempfindungen.

Durch allmählich angeübte Kontraktions- und Auflösungsfähigkeit der Stimmorganmuskeln, deren Fertigkeit darin gipfelt, sie nach Belieben anstrengen und lenken zu können. Das Vorgeschriebene muss ohne Anstrengung mit eigenster Seelenstimmung und erschöpfender Auffassung durchtränkt, bewältigt werden.

Wie gelangt man dazu?

Durch natürliche Gaben, wozu ich das Vorhandensein gesunder Organe und einen wohlgestalteten Körper rechne. Durch das von einem selbst gut singenden, ausgezeichneten Lehrer geleitete Studium, das mindestens auf sechs Jahre fixiert sein müsste, ohne die Vorstudien mit einzurechnen.

Nur auf solcher Grundlage gebildete Sänger sollten nach Jahren Künstler genannt werden dürfen, nur solche haben die Berechtigung, einer dauernden Zukunft entgegenzusehen, und nur mit solchem Können Ausgestattete sollten unterrichten.

Worin besteht der Kunstgesang?

In genauer Kenntnis des Ein- und Ausatmens insbesondere. In Kenntnis der durch Kehlkopfstellung, Zunge und Gaumen präparierten Form, die der Atem zu durchlaufen hat.

In Kenntnis und Bewusstsein der Bauch- und Zwerchfellmuskelfunktionen, welche die Atempresse bilden.

Dann der Brustwiderstandsmuskeln, gegen die der Atem gepresst wird, von wo aus er für den Sänger kontrollierbar, durch die Stimmbänder geleitet, an die Resonanzflächen und die Kopfhöhlen schwingt.

In der ausserordentlichen Geschicklichkeit und Beweglichkeit, alle Stimmwerkzeuge zu stellen und in unendlichen Nuancen zu bewegen, ohne beim Aussprechen von Worten oder musikalischen Figuren Veränderungen zu erzeugen, die der Tonschönheit (resp. der vollendeten Gesangskunst) schädlich wären.

In einer ungeheuren Muskelkraft sämtlicher Stimmwerkzeuge und Atmungsorgane, deren Stärkung zu andauernden Anstrengungen gar nicht lange genug vorbereitet sein können, deren Übung, solange man öffentlich singt, keinen Tag versäumt werden darf.

Wie Schönheit und Haltbarkeit des Tones nicht in übermässiger Stärke des Atem**drucks** besteht, so besteht auch die Muskelkraft derjenigen Organe, deren man zum Singen bedarf, nicht in festgepresster Krampfhaftigkeit, sondern in jener schlangenartig elastischen Kontraktions- und Auflösungsfähigkeit*), die ein Kunstsänger mit vollstem Bewusstsein beherrschen muss. Das dazu notwendige Studium füllt ein ganzes Leben aus. Nicht nur weil der Sänger sich in seinen Repertoirerollen — auch nach jahrelangem Vorführen derselben — immer mehr vervollkommnen muss, sondern weil er weiterstrebend sich Aufgaben zum Ziele zu setzen hat, deren Bewältigung noch grösseres Können, noch grössere Kraft erfordert und somit ein neues Studium beansprucht.

Wer stehen bleibt, geht zurück.

Gleichwohl kommen glücklich veranlagte Gesanggenies, in denen sich im vorhinein alles vereint, ein Grosses, Ganzes fertig zu stellen, vor, bei denen glückliche Lebensverhältnisse mitsprechen, die dann früher ein Ziel erringen, ohne sich ein ganzes Leben damit zu mühen. So hat sich in Adelina Patti z. B. alles vereint: Die mit grossem Gesangstalent gepaarte herrliche Stimme und jahrelange Überwachung ihrer Studien durch ihren ausgezeichneten Lehrer Strakosch. Sie sang niemals Rollen, die ihr stimmlich nicht entsprachen, in jüngeren Jahren nur Arien und Duette oder einzelne Solostellen, Ensembles liess sie ganz unberücksichtigt. Nie sang sie indisponiert ihr sehr beschränktes Repertoire. Ohne Proben mitzumachen, kam sie abends ins Theater, sang und siegte, ohne die Personen je gesehen zu haben, die mit ihr sangen und spielten. Proben, die am Tage der Vorstellung oder am vorhergehenden gehalten, alle Sänger ermüden, weil Erregungen aller Arten damit verbunden sind, die weder zur Frische der Stimme, noch zur Freudigkeit des Berufs beitragen, diese sparte sie sich. Obwohl Amerikanerin von Geburt, war sie doch sozusagen die grösste italienische Gesangskünstlerin meiner Zeit. Alles war wirklich gut, fehler- und makellos, die Stimme eine Glocke, die man noch immer lange nach Beendigung ihres Gesangs zu hören meinte. Dennoch konnte sie keine Rechenschaft von ihrer Gesangskunst geben und erwiderte diesbezügliche Fragen ihrer Kollegen mit: ah, je n'en sais rien! —

Bei ihr fand sich von Natur unbewusst alles vereint, was von allen Sängern bewusst gekonnt und gekannt sein sollte.

Ihre Organe standen im günstigsten Verhältnis zu einander. Ihr Talent, ihr ausgezeichnet gebildetes Ohr behielten die Kontrolle über die Schönheit ihres Gesanges und ihrer Stimme. Glückliche Lebens-

*) In der Physiologie heisst es Erschlaffung der Muskeln, sobald sie in ihren normalen Zustand zurückkehren. Da ich aber einen falschen Begriff für unsere Stimmempfindungen vermeiden möchte, bediene ich mich lieber des Wortes: Auflösungsfähigkeit.

verhältnisse bewahrten sie vor aller Unbill. Reinheit und Makellosigkeit ihres Tons, die herrlich ausgeglichene Verbindung der ganzen Stimme waren der Zauber, womit sie ihre Zuhörer gefesselt hielt. Dabei war sie schön und graziös.

Grosse dramatische Accente waren ihr nicht zu eigen, doch schreibe ich dies mehr ihrer geistigen Bequemlichkeit als ihrem Können zu.

Vom Atem.

Der Atem wird vermöge unseres Willens und mittelst unserer Stimmwerkzeuge zur Stimme.

Den Atem zu regulieren, ihm die passende Form zu bereiten, in der er laufen, kreisen, sich entfalten und seine ihm nötigen Resonanzräume erreichen kann, muss unsere Hauptaufgabe sein.

Über das Atmen und vieles andre steht so viel Ausgezeichnetes in Oscar Guttmanns „Gymnastik der Stimme“, dass ich am besten darauf verweise und sie allen Lernbeflissenen dringend zum Studium empfehle.

Wie atmete ich?

Sehr kurzatmig von Natur, musste mich meine Mutter als kleines Kind fast sitzend im Bette erhalten. Wenn sich das auch bald verlor und ich als grosses Mädchen genug herumtollen und laufen konnte, hatte ich zu Beginn meines Gesangsstudiums doch viel mit kurzem Atem zu kämpfen. Auch ohne zu singen, machte ich damals jahrelang Atemübungen, und mache sie noch heute, jetzt ganz besonders gern, da mir alles, was Atem und Stimme anbelangt, klar geworden ist. Bald brachte ich es dahin, ruhig an- und abschwellende Töne 15—18 Sekunden lang halten zu können.

Gelernt hatte ich: Bauch und Zwerchfell einziehen, die Brust heben, den Atem in derselben mit Hilfe der Rippen festzuhalten. Beim Ausströmen des Atems den Leib allmählich langsam freizugeben, die Brust langsam sinken zu lassen.

Um alles recht gründlich zu machen, übertrieb ich wahrscheinlich alles. Da ich aber 25 Jahre lang fast ausschliesslich mit grosser Achtsamkeit so atmete, erreichte ich natürlich eine grosse Fertigkeit darin, und meine Bauch-, Brust- und Zwerchfellmuskeln stärkten sich ganz ausserordentlich. Zufrieden war ich aber nicht.

Ein mit sehr langem Atem begabter Hornist in Berlin sagte mir auf mein Befragen, dass er Leib und Zwerchfell sehr stark einziehe, den Leib aber sofort wieder freigäbe, sobald er zu blasen anfinge. Das versuchte ich mit bestem Erfolge.

Ganz anders und sehr naiv lauteten dagegen die Antworten dreier deutscher Orchesterbläser in Amerika, die mich ganz verdutzt ansahen und meine Frage nach Atemholen gar nicht zu verstehen schienen. Zwei erklärten: es sei am besten, sich gar nicht darum zu kümmern. Als ich sie frug, ob ihre Lehrer ihnen nie gesagt hätten, wie man Atem holen müsse, entgegnete der Dritte nach einigem Besinnen: „O ja“, und zeigte auf die Magengegend. Die ersten hatten insofern recht, als das zu starke Atemholen wirklich schlecht ist, weil man zu viel Luft einsaugt. Die Unkenntnis aber der Ursache ist traurig und ein schlimmes Zeichen für die Konservatorien, in denen die Instrumentalisten ausgebildet werden, deren Ausübung dann natürlich der Kunst ebenfalls ins Gesicht schlägt.

Gewiss atmete ich viel zu viel Luft ein, krampfte dabei dies und jenes, was mir natürlich wieder die Elastizität meiner Muskeln raubte, hatte trotz aller Vorsicht und Vorbereitung beim Einatmen oft nicht Atem genug, manchmal wenn ich mich nicht sonderlich vorbereitet hatte, mehr als zu viel. Auch fühlte ich beim übermässigen Einatmen, wie ich immer vor dem Singen ein Quantum Luft abgeben musste. Ich unterliess schliesslich alles übermässige Einziehen des Bauches und Zwerchfells, atmete nur wenig ein und begann besonders auf die ganz minimale Ausatmung zu achten, was mir sehr zu statten kam.

Wie atme ich jetzt?

Das Zwerchfell ziehe ich bewusst kaum ein, den Bauch niemals, fühle den Atem sich in den Lungen blähen, die oberen Rippen sich dehnen. Ohne die Brust besonders zu heben, treibe ich den Atem gegen die Brust und halte ihn so hier fest.

Gleichzeitig ziehe ich den Gaumen in die Höhe, wehre dem Atem das Entweichen aus der Nase. Das Zwerchfell stemmt sich unten dagegen und bildet die Bauchpresse. Brust, Zwerchfell, der geschlossene Kehldeckel und der erhöhte Gaumen bilden eine Vorratskammer für den Atem.

Jetzt erst wird der Atem durch die Presse gegen die Brustwiderstandsmuskeln für den Sänger kontrollierbar. (Sehr wichtig.) Von hier aus muss der Atem aus der Vorratskammer sehr sparsam, aber unaufhörlich gleichmässig stark, ohne je zurückgehalten zu werden, an die Stimmbänder abgegeben werden, die ihn möglicherweise nochmals regulieren. Je konsequenter die Atempresse gegen die Brust arbeitet, — man hat das Gefühl dabei, als sänge man den Ton gegen die Brust und er müsse dort heraus gedrängt werden — je weniger strömt durch die Stimmbänder; je weniger also werden sie direkt belastet.

Auf diesem Wege gelangt er kontrolliert in die über und ihm von der Zunge bereitete Form, an seine, durch Heben und Senken des Gaumens vorbereiteten Resonanzflächen, resp. in die Kopfhöhlen. Hier bildet er tönende Wirbel, die nun, möglichst lange ununterbrochen kreisend, alle erreichbaren (elastisch gehaltenen) Resonanzplätze ausfüllen müssen, deren der Ton zu seiner vollkommenen Reinheit bedarf. Erst wenn die Wirbel genügend verbraucht sind und die Schallbecher des Mundes sowohl als der Lippen passiert haben, darf er dem Munde ungehindert entströmen. Doch muss die Empfindung so sein, dass der Atem immerfort dem Munde entflieht. Diese vielen Funktionen einzeln oder im Zusammenwirken zu beobachten und zu kontrollieren, sind der ewige Reiz einer unversiegbaren Quelle des Gesangsstudiums.

Bei der Formbereitung für den Atemlauf sind also Kehlkopf, Zunge und Gaumen beteiligt, die man willkürlich stellen kann. Die Stimmbänder, die man sich am besten als innere Lippen vorstellt, haben wir weder als Anfänger noch als Künstler in der Gewalt. Wir fühlen sie nicht. Wir werden ihrer erst durch den Kontrollapparat des Atems gewahr, der sie uns **schonen** lehrt, indem wir den Atem in möglichst minimalster, gleichmässig starker Quantität durch sie hindurchströmen lassen, und damit einen ruhigen Ton zu erzeugen im stande sind. Ich behaupte sogar, dass alles gewonnen ist, wenn wir sie — nach Victor Maurel — direkt als Atemregulatoren ansehen und ihnen durch den Kontrollapparat der Brustwiderstandsmuskeln jede Überlastung abnehmen.

Vermöge der Form, die Kehlkopf, Zunge und Gaumen bereiten, können wir den vorher kontrollierten und regulierten Atem nach denjenigen Resonanzstellen am Gaumen oder in die Kopfhöhlen leiten, die jeder Tonlage zukommen. Die Regel bleibt sich für alle Stimmen gleich.

Sobald der Atem den Kehlkopf verlässt, findet eine Verzweigung desselben statt. (Schon beim Einatmen geht eine solche vor sich, doch berührt uns dies nicht direkt, ich möchte die Hauptaufmerksamkeit der Sänger auf eine zweite lenken.) Ein Teil kann an den Gaumen, der andere in und an die Kopfhöhlen dringen. Die Atemverzweigung geht im Gesetz vom tiefsten Bass bis zum höchsten Tenor oder Sopran, Schritt für Schritt, Schwingung für Schwingung weiter, ohne Rücksicht auf Geschlecht oder Individualität. Nur die verschiedene Grösse oder Stärke der Stimmwerkzeuge, durch die der Atem läuft, die Atemorgane oder die Geschicklichkeit, diese zu gebrauchen, sind individuell. Der Sitz des Atems, das Gesetz der Verzweigung sowie die Resonanzstellen bleiben immer dieselben, und sind höchstens durch verschiedene Gewohnheiten verschieden.

Vom Atem und den Wirbeln.

(Nach vorne Singen.)

Die wenigsten Sänger wissen, dass der Atem, um ihn ganz auszunützen, sogar sehr lange hinten im Munde verbreitet bleiben muss. Der falsche Begriff des nach vorne Singens verführt die Meisten, ihn nach vorne drückend, sehr schnell entweichen zu lassen.

Der aus dem Kehlkopf säulenartig aufsteigende, unbehindert strömende Atem muss, sobald er in die ihm für jede Tonlage notwendige, von Zunge und Gaumen bereitete Form einfliesst, diese in allen Ecken schwebend ausfüllen. Er bildet Wirbel, welche in der ihn elastisch umschliessenden Form kreisen und so

lange darin verweilen müssen, bis der Ton hoch, stark und lang genug ist, um der Kontrolle des eigenen sowie dem Ohre des Zuhörenden genügen zu können. Fehlt nur der geringste Teil an Höhe, Stärke oder Dauer, ist der Ton unvollkommen und entspricht nicht seinem Wert.

Das hören zu lehren und zu lernen ist die erste Aufgabe beider Teile, des Lehrers sowohl als des Schülers. Eines ohne das andere unmöglich. Es ist die schwierigste aber auch dankbarste Aufgabe und der einzige Weg zur möglichsten Vollkommenheit.

Selbst wenn der Schüler unbewusst tadellose Töne hervorbringen sollte, hat der Lehrer die Verpflichtung, ihn mit den Ursachen derselben genau bekannt zu machen. Es genügt nicht nur gut zu singen, man muss auch wissen warum. Der Lehrer muss den Schüler fortwährend prüfen, sich dessen Stimmempfindungen genau beschreiben und sie mit den physiologischen Ursachen in Zusammenhang bringen lassen.

Die Stimmempfindungen müssen sich mit den meinen hier beschriebenen decken, wenn sie richtig sein sollen, denn diese sind genau auf physiologische Ursachen geprüft und decken sich mit deren Wirkungen. Ausserdem sagen mir meine Schüler alle — freilich oft nach vielen Monaten —, wie genau meine Erklärungen wären, wie sicher sie die physiologischen Vorgänge daraufhin empfinden lernten. Langsam freilich, bis sie sich ihrer Fehler und Empfindungen bewusst werden, was über Fehler und falsche Organstellungen hinweg sehr schwer zu konstatieren ist. Falsche Stimmempfindungen, resp. unbeobachtete und falsche Ideen der physiologischen Vorgänge lassen sich nicht gleich niederkämpfen. Es dauert sehr lange, bis der Geist sich ein klares Bild davon zu entwerfen vermag, dann erst kann man auf Erkenntnis und Besserung rechnen. Der Lehrer muss dem Schüler so lange die physiologischen Vorgänge erklärend wiederholen — der Schüler den Lehrer bei jeder Unklarheit und Unsicherheit so lange fragen —, bis das klare Bewusstsein seiner Stimmempfindungen in seinem Gedächtnis unwiderruflich aufgenommen, d. h. zur Gewohnheit geworden ist.

Unter hundert Sängern dürfte sich kaum einer finden, dessen einzelne Töne allen Anforderungen entsprächen. Und unter 1000 Zuhörern und Lehrern, selbst Künstlern, hört es kaum einer.

Ich gebe zu, dass solch vollkommene Töne bei jungen Sängern, bei Anfängern besonders, zeitweise, gewöhnlich ganz unbewusst vorkommen, und nicht verfehlen, Eindruck zu machen. Der Lehrer hört, dass es gut ist, ebenso das Publikum. Die Wenigsten aber wissen warum, selbst Sänger nicht, weil den Wenigsten die Gesetze eines vollkommenen Tons bekannt sind. Ihr Talent, ihr gutes Ohr lässt sie das Richtige zufällig treffen, die Ursachen kennen und suchen sie nicht.

Auf solch „unbewussten Gesang" bauen Direktoren, Intendanten, ja selbst Kapellmeister fälschlich ihre grössten Hoffnungen. Keiner hört, wo es fehlt, resp. bald fehlen wird, und wundern sich, wenn erfahrene Künstler ihre Stimme dagegen erheben.

Sie enthusiasmieren sich mit Recht für schöne Stimmen, gehen aber einen ganz falschen Weg, sie für grössere Aufgaben heranzubilden. Sobald die Persönlichkeiten gewonnen sind, werden ihnen gleich alle Rollen aufgepelzt, sie haben kaum Zeit, eine Rolle auswendig zu lernen, geschweige denn sich damit zu befassen und künstlerisch auszuarbeiten. Der Stern soll sofort leuchten! Mit welchen Mitteln? Mit der jungen Stimme allein? Wer lehrt sie, auf der Bühne ihre Mittel zu gebrauchen? Wer, sie der Zukunft zu erhalten? Der Intendant? Der Direktor? Nicht doch. An dem Tage, wo sie nicht mehr halten können, was nicht sie, sondern die Direktion sich von ihnen versprach, werden sie kalt gestellt und gehen, wenn sie nicht sehr viel Energie und Streben haben, nicht selten ganz unter. Sie konnten den Anforderungen nicht genügen, da sie ihre Mittel nicht zu gebrauchen wussten.

Man wird mir einwenden, dass auch unbewusst gut gesungene Töne genügen. Dem ist aber nicht so. Das kleinste Hindernis, sei es Überanstrengung, Unwohlbefinden, Ungewohnheit, alles kann dem „Unbewussten" das Licht ausblasen, es mindestens sehr inkommodieren. An eine Selbsthülfe ist bei Unkenntnis aller Ursachen nicht zu denken. Man hilft sich, wie man kann. Dann tritt die sogenannte (falsche) Individualität auf, unter deren Maske sich so viel Schlechtes Eintritt bei Kunst und Publikum verschafft.

Bei der Kompliziertheit des Phänomens ist das nicht zu verwundern. Nur wenige Lehrer befassen sich mit gründlichen Studien, singen selbst oft gar nicht oder grundfalsch, können also weder Stimmempfindungen beschreiben noch prüfen. Die Theorie allein hat gar keinen Wert. Bei alten Sängern ist sehr oft das Gegenteil der Fall, — so helfen sich beide, wie sie können.

Der Atem, der durch das Hinaufziehen des weichen Gaumens, an diesem allein, oder hinten über dem Gaumensegel an den Kopfhöhlen schwingt, verursacht — durch das fortdauernde Nachströmen des Atems und seiner Verzweigung — Wirbel. Die Wirbel können nur in ununterbrochener Formvollendung kreisen. Je länger sich die Form unverletzt erhält und je sparsamer die Atempresse ihre unaufhörliche Arbeit verrichtet, je weniger Atem verbrauchen diese in sich selbst, je weniger entströmt unverbraucht und unbenützt dem Munde.

Ist für die Wirbel eine elastische Form im Munde gefunden, in der sie unbeeinträchtigt von irgend welchem Druck oder übermässige Verengung oder Erweiterung derselben kreisen können, wird der Atem schier endlos. Das ist die einfache Lösung des Rätsels, dass man, ohne tief zu atmen, oft sehr viel, und bei aller Vorbereitung oft gar keinen Atem hat, weil man die Hauptaufmerksamkeit gewöhnlich auf das Einatmen richtet, anstatt auf die elastische Formierung der Organe für Atem, Wirbel und Ton. Es liegt einzig nur an der Kenntnis der Ursachen, der dazu gehörenden Geschicklichkeit die Form bereitend, jeden Druck zu vermeiden, der sie schädigen könnte, sei er durch Kehlkopf, Zunge oder Gaumen oder die Atempresse hervorgebracht.

Des Sängers Bestreben muss also dahin gehen, den Atem so lange als möglich klingend und schwingend nicht nur vorne, sondern auch hinten im Munde zu erhalten, da die Resonanz des Tones am und über dem ganzen Gaumen verbreitet liegt — sich von den Vorderzähnen bis an die Rachenwand erstreckt — weich und bewegbar den Schwingungen eine elastisch kräftige, fast schwebende Hülle zu bieten hat, die ganz und gar mit Hilfe fortwährend unhörbarer Vokalmischung ausgefüllt werden muss. (Siehe Abbildung.)

Über die physiologischen Studien des Sängers.

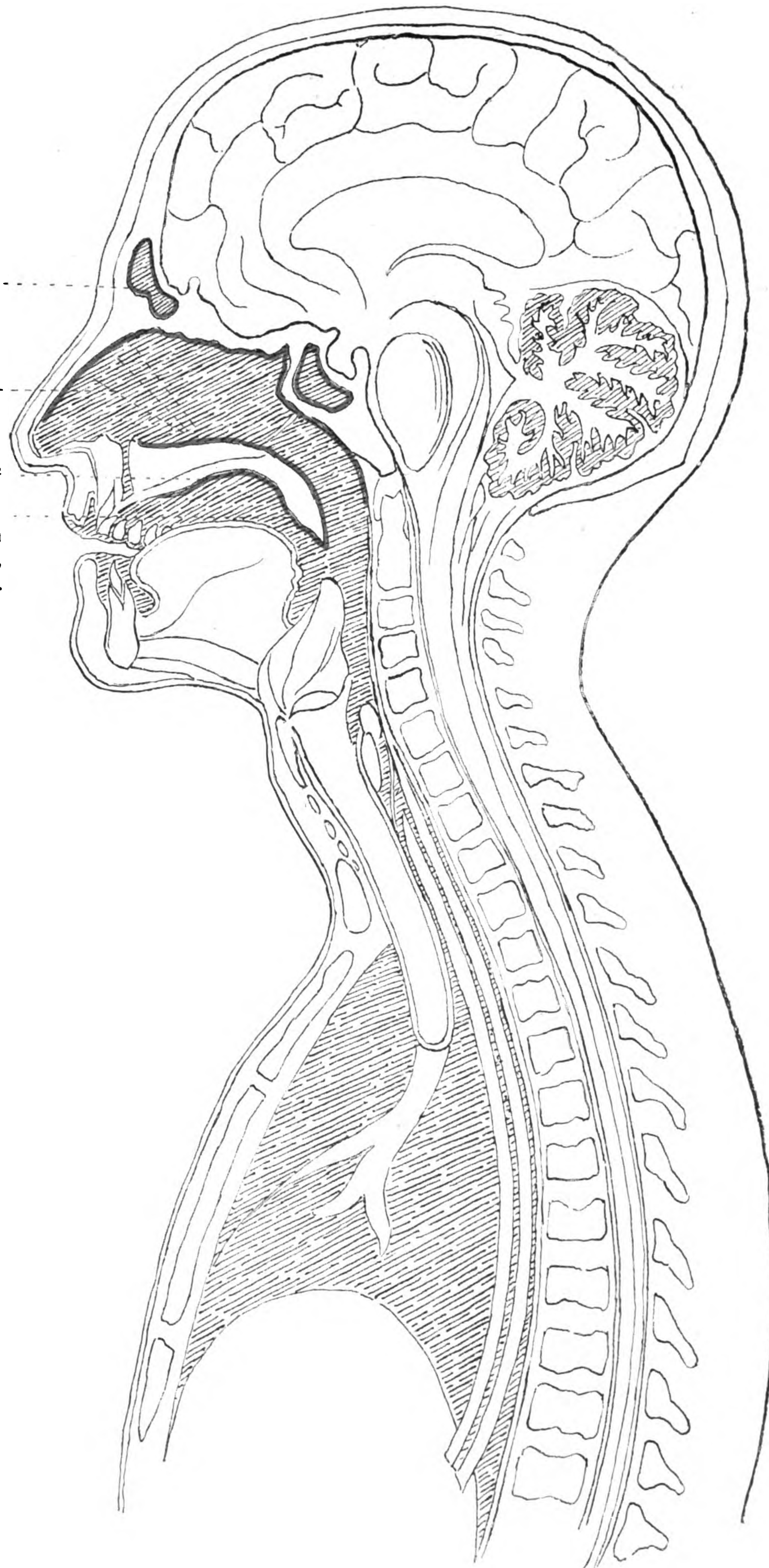
Die Wissenschaft hat alle Vorgänge der Stimmorgane in ihren Hauptfunktionen erklärt, und viele Gesangsmethoden sind auf Physiologie, Physik und Phonetik gebaut. Bis zu einem gewissen Grade sind wissenschaftliche Erklärungen für den Sänger unbedingt notwendig, sobald sie sich auf die Stimmempfindungen beschränken, den Begriff des Phänomens wachrufen und ein greifbares Bild schaffen, was unerklärte Stimmempfindungen nicht zu thun vermögen, wofür die zuerst angeführten, fast durchweg falsch aufgefassten Ausdrücke voll, hell, dunkel, nasal, nach vorne singen usw. den deutlichsten Beweis liefern. Unverwendbar aber sind sie ohne die praktische Lehre der Stimmempfindungen derjenigen Sänger, die ihr zielbewusstes Augenmerk eben diesen Stimmempfindungen zuwendeten und sie mit der Wissenschaft zu vereinen im stande waren.

Der Sänger ängstigt sich gewöhnlich vor dem Worte: Physiologie, aber wohl nur deshalb, weil er sich nicht klar bewusst ist, auf was sich deren Kenntnisse beschränken lassen. Das Wenige davon sollte jeder Sänger können wollen und müssen.

Wir lernen so viel Unnützes im Leben, warum nicht das Allernützlichste? Auf was beschränkt es sich? Auf das klare Bewusstsein, seine Stimmorgane bewegen und vermittelst des Gehörs willkürlich zu einander stellen zu können.

Es besteht darin, dass der weiche Gaumen sich gegen den harten hinaufziehen lässt, die Zunge viele verschiedene Lagen anzunehmen im stande ist, der Kehlkopf sich mit Hilfe des Vokals **u** tief, mit Hilfe des Vokals **e** hoch stellt; alle Muskeln sich während der Thätigkeit zusammenziehen und in normaler Unthätigkeit erschlaffen; dass wir sie durch fortwährende Stimmgymnastik zu dauernder Anstrengung stark machen und ganz elastisch erhalten und verwenden müssen; ferner in der genauen Thätigkeit von Zwerchfell-, Brust-, Hals- und Gesichtsmuskeln. Damit ist die Physiologie für die Stimmorgane erschöpft. Eins kann ohne das andere nichts vollbringen, sie müssen alle zusammenwirken, fehlt das geringste, ist das ganze Singen schlecht oder unmöglich.

Die Physiologie benennt ausserdem noch Muskeln, Nerven, Sehnen, Bänder und Knorpel, deren wir zum Singen bedürfen, die wir aber nicht alle einzeln empfinden. Selbst von den Stimmbändern fühlen wir nichts. Sicherlich hängt viel von ihrem Wohlbefinden für den Sänger ab, und gleichviel ob Stimmerzeuger



Rote Anmerkung.

Resonanz.

Zu Seite 8

oder Atemregulator, haben wir alle Ursache, sie in jedem Falle sehr zu schonen und ihnen keine Überbürdung zuzumuten.

Fühlen wir die Stimmbänder auch nicht, so hören wir doch an dem ruhigen Ton, — am kontrollierten Atemausströmen — wenn sie richtig funktionieren. Ihre Überlastung durch Ausströmen unkontrollierten Atems oder Druck hat ihre Erschlaffung zur Folge. Auch starke Hustenreize, unsinniges Schwätzen oder Schreien direkt nach dem Singen vermögen starke Kongestionen der Stimmbänder hervorzurufen, gegen die nur langsame Zungen- und Kehlkopf-Muskelgymnastik, Aussprechen von Vokalen, in Verbindung mit Konsonanten gesungen, hilft. Unthätigkeit der Stimmorgane würde keine Heilung herbeiführen, oder vielleicht erst in Jahren. (Siehe Übung Seite 26.)

Ein guter Sänger kann niemals die Stimme verlieren. Gemütsbewegungen, starke Erkältungen können zeitweise dem Sänger das Vermögen seiner Stimmorgane rauben oder sie sehr beeinträchtigen. Aber nur solche, die unbewusst ihrer Organe gesungen haben, können darüber verzweifeln, während Wissende sich schwerer oder leichter immer wieder erholen, und durch Stimmgymnastik ihre Stimme wieder selbst in Ordnung bringen werden.

Schon darum sollten Sänger sich genaue Kenntnisse ihrer eigenen Organe sowie deren Funktionen zu erwerben suchen, um sich nicht von einem gewissenlosen Arzte darin herumbrennen, schneiden und ätzen zu lassen. Man lasse den Kehlkopf und alles, was drum und dran hängt, in Ruhe, stärke seine Organe durch tägliche Stimmgymnastik und gesunde bescheidene Lebensweise; hüte sich nach dem Singen vor Erkältungen, schwätze und sitze nicht in Wirtshäusern.

Wer ein Gesangsstudium treibt, benütze den frühen Morgen und fülle seinen Tag mit den dazu gehörigen Studien aus. Singe nur täglich so viel, um anderen Tags wieder fleissig und frisch üben zu können, wie es ein regelmässiges Studium erfordert. Besser jeden Tag eine Stunde, als heute zehn und morgen gar keine.

Auch der Berufssänger mache zeitig früh seine Studien, um abends seiner Fähigkeiten sicher zu sein. Wie oft ist man morgens schlecht disponiert. Irgend eine physische Ursache genügt, uns das Singen unbequem oder gar unmöglich zu machen, es braucht nicht immer am Stimmorgan zu liegen, ich glaube, dass es in den seltensten Fällen daran liegt. Deshalb kann zwei Stunden später sich alles geändert haben.

Ich erinnere mich da eines reizenden Vorgangs in New York. Albert Niemann, unser Tenorrecke, sollte abends den Lohengrin singen, klagte mir aber morgens über starke Heiserkeit. Absagen kosten in Amerika den Künstler sowohl als die Direktion viel Geld; mein Rat ging dahin: abwarten. —

Niemann. Was machst du denn, wenn du heiser bist?

Ich. O, ich übe und sehe, ob es nicht dennoch geht.

Niemann. So. Und was übst du denn?

Ich. Langsame, grosse Skalen.

Niemann. Auch wenn du heiser bist?

Ich. Ja, wenn ich singen will oder muss, versuche ich's.

Niemann. Na, wie sind die denn? Zeige sie mir.

Die grosse Skala, das unfehlbare Mittel.

Ich zeigte sie ihm, er sang sie, schimpfte dazwischen, aber nach und nach besserte sich die Heiserkeit, er sagte nicht ab, sondern sang den Abend besser denn je mit ungeheurem Erfolge.

Als ich selbst vor einigen Jahren die Norma in Wien zu singen hatte und morgens ganz heiser aufstand, versuchte ich schon um 9 Uhr mein unfehlbares Mittel, über das *as* kam ich aber nicht hinaus und brauchte den Abend das hohe *des* und *es*. Ich war nahe daran, gleich abzusagen, weil mir der Fall verzweifelt schien. Dennoch übte ich bis um 11 Uhr halbestundenweise und merkte, wie es allmählich

besser wurde. Abends standen mir die hohen *des* und *es* zur Verfügung, ich war brillant disponiert, man behauptete, mich selten so gut gehört zu haben.

Ich könnte unzählige Beispiele anführen, die alle darauf hinauslaufen, dass man früh nie wissen kann, wie man abends disponiert ist. Ich liebe es z. B. gar nicht, früh so sehr gut disponiert zu sein, weil auch leicht der umgekehrte Fall eintreten kann, was dann weniger erfreulich ist. Wollte man nur gut disponiert singen, müsste man 99 mal von 100 absagen. Man muss eben seine Organe genau kennen und singen können, alles thun, was im stande ist, uns disponiert zu erhalten, dazu gehört hauptsächlich Nervenruhe, Körperpflege und Stimmgymnastik, um allen Eventualitäten trotzen zu können. Vor allen Dingen darf man nie versäumen, jeden Morgen regelrechte Gesangsübungen auf seinem ganzen Stimmumfang zu machen. Peinlich ernst, und niemals denken, dass Stimmgymnastik den Sänger müde macht. Im Gegenteil, sie erfrischt und macht widerstandsfähig, falls man Herr seiner Organe bleiben will. Das ist die Pflicht eines jeden Sängers, der öffentlich seine Kunst betreiben will.

Stimmausgleich. — Atem. — Form.

Durch das Senken des Gaumensegels, das mit dem Heben des weichen Gaumens gleichbedeutend ist, wird der aufströmende Atem in zwei Teile geteilt.

Ich habe mir folgendes Bild davon entworfen:

Atemverzweigung.

Bild A. Bild B. Bild C.

Durch Heben des Gaumensegels, das den Rachen von den Kopfhöhlen abschliesst, kommt die Bruststimme zu stande, d. i. die tiefste Grenzlage aller Stimmgattungen, indem der Hauptstrom des Atems, sich am weitgewölbten Gaumen ausbreitend, dessen Resonanzräume gänzlich ausbeutet. Dies die Gaumenresonanz, der am meisten Kraft innewohnt. (Bild A.)

Durch Hochheben des weichen Gaumens hinter der Nase senkt sich das Gaumensegel und giebt dem Hauptstrom des Atems den Weg zu den Kopfhöhlen frei, wohin dieser sich nun ergiesst, um Nasen-, Stirn- und Kopfhöhlen auszufüllen. Das giebt die Kopfstimme. Bei Frauen Kopfstimme, bei Männern Falsett genannt, die höchste Grenzlage aller Stimmgattungen, die Kopfhöhlenresonanz. (Bild C.)

Zwischen diesen beiden extremen Gaumen- und Atemfunktionen giebt ein Atemstrom dem anderen von seiner Kraft ab und bildet gleichmässig verteilt die Mittellage aller Stimmen. (Bild B.)

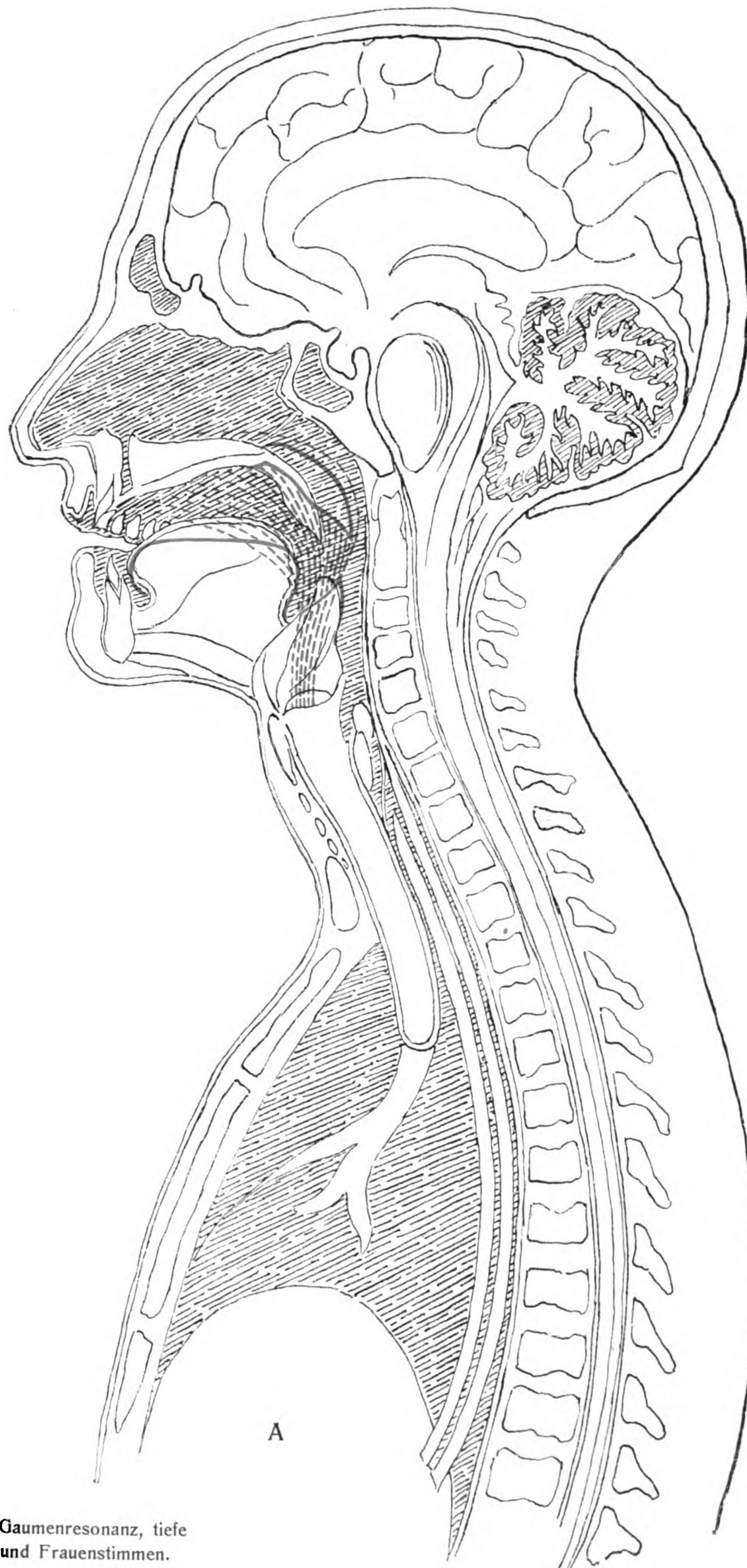
Das Bild der Atemverzweigung muss dem Sänger stets gegenwärtig sein.

Wie bereits gesagt, geht bei den tiefsten Tönen aller Stimmen der Hauptatemstrom gegen den Gaumen, dessen Segel in vollster Ausdehnung, bis an die Rachenwand gezogen, fast gar keinen Atem in die Kopfhöhlen dringen lassen.

Ich sage fast, denn thatsächlich muss ein, wenn auch noch so kleiner Zweigstrom des Atems, hinten über das Segel, in Nasen-, später an Stirn- und Kopfhöhlen dringen. Dieser bildet die Obertöne (Kopfstimme), die auf allen, selbst den tiefsten Tönen schon mitklingen müssen, die von der reinsten Bruststimme langsam in wechselseitiger Mischung der beiden Resonanzen erst zur Höhe von Bass und Bariton — der Tiefe des Tenors, Mittelstimme von Alt und Sopran, schliesslich zu der reinsten Kopfstimme, den höchsten Tönen des Tenorfalsetts oder Soprans hinüberführt. (S. Bilder.)

Die ausserordentlich fein nuancierbare Scala zunehmender Kopfhöhlenresonanz bei aufsteigender und zunehmender Gaumenresonanz bei herabsteigender Bewegung beruht auf der Geschicklichkeit, den Gaumen elastisch funktionieren und den Atem unaufhaltsam, durch Bauch- und Brustpresse kontrolliert, weich in die Resonanzräume aufströmen zu lassen.

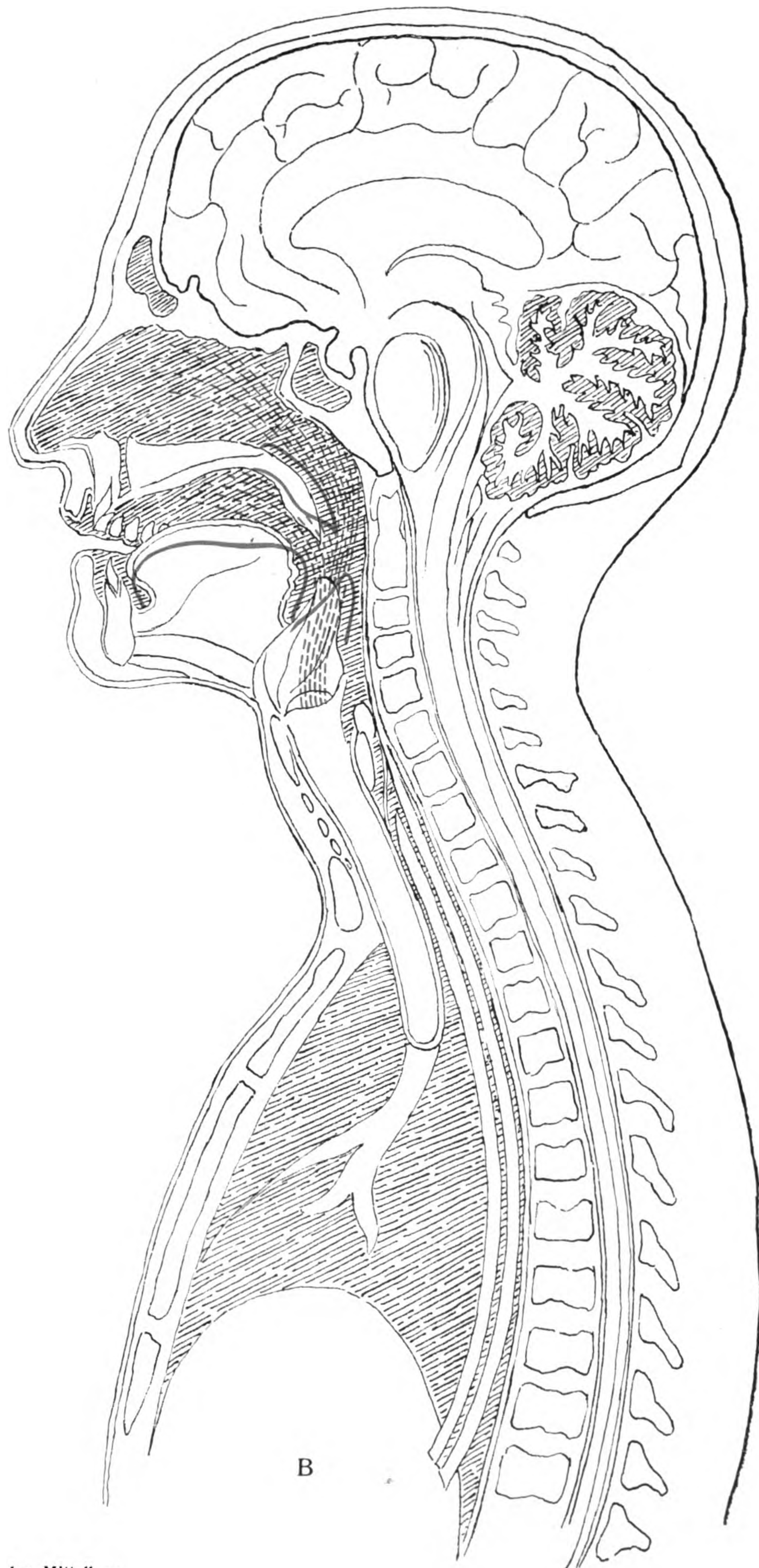
Durch Kehlkopf und Zunge vorbereitet, muss er, wie in einem Cylinder laufend, seine Resonanzplätze erreichen, und in der für jeden Ton und Vokal notwendigen, längst präparierten Form kreisen können. Die Form umschliesst ihn weich, doch fest. Seine Luftzufuhr bleibt ununterbrochen gleichmässig dieselbe, eher



Rote Anmerkung.

Atemverzweigung bei Gaumenresonanz, tiefe
Lage bei Männer- und Frauenstimmen.

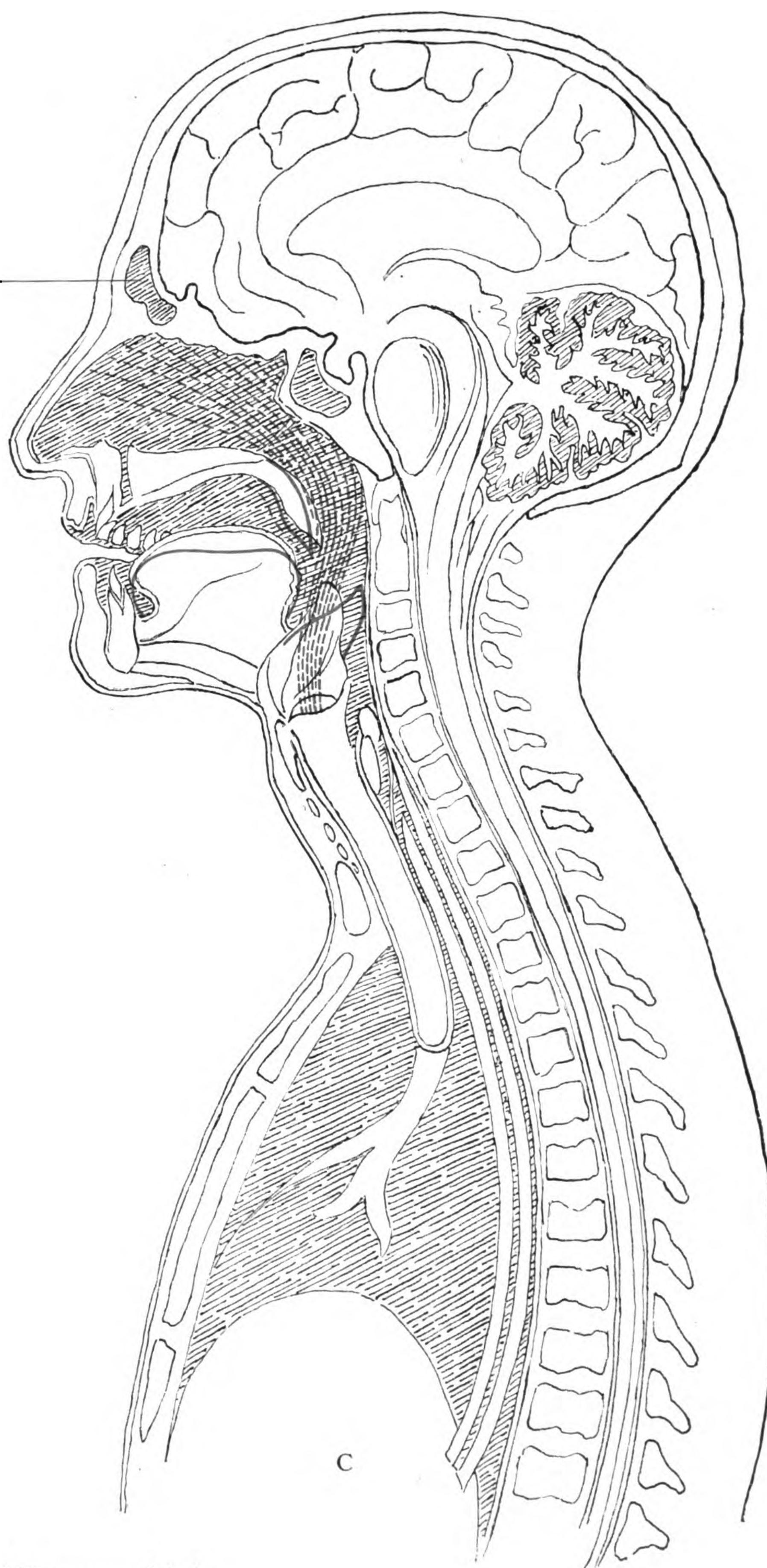
Zu Seite 10



Rote Anmerkung.

Atemverzweigung bei der Mittellage.

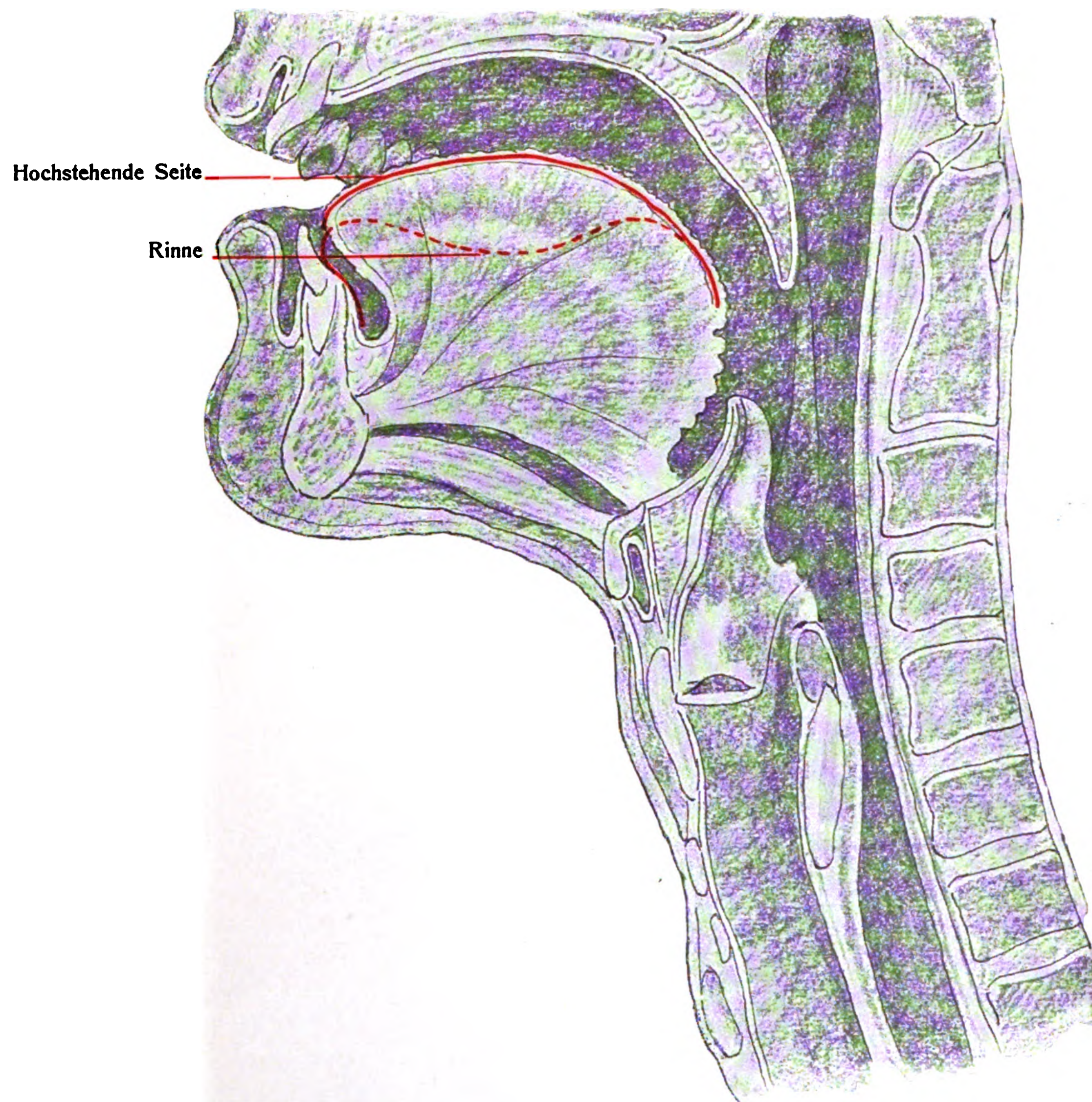
Zu Seite 10



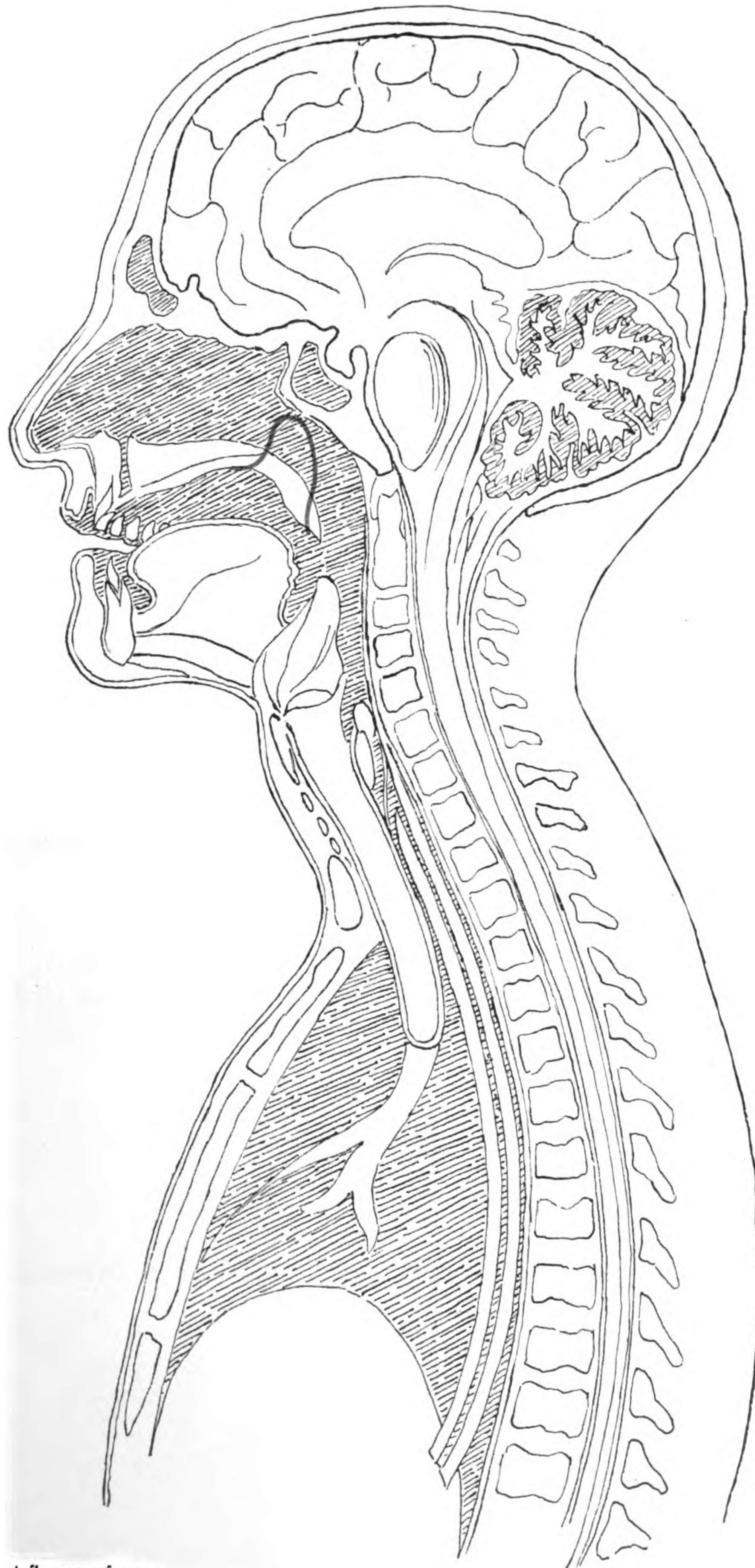
Rote Anmerkung.

Atemverzweigung bei Kopfhöhlenresonanz, hohe Lage.

Zu Seite 10



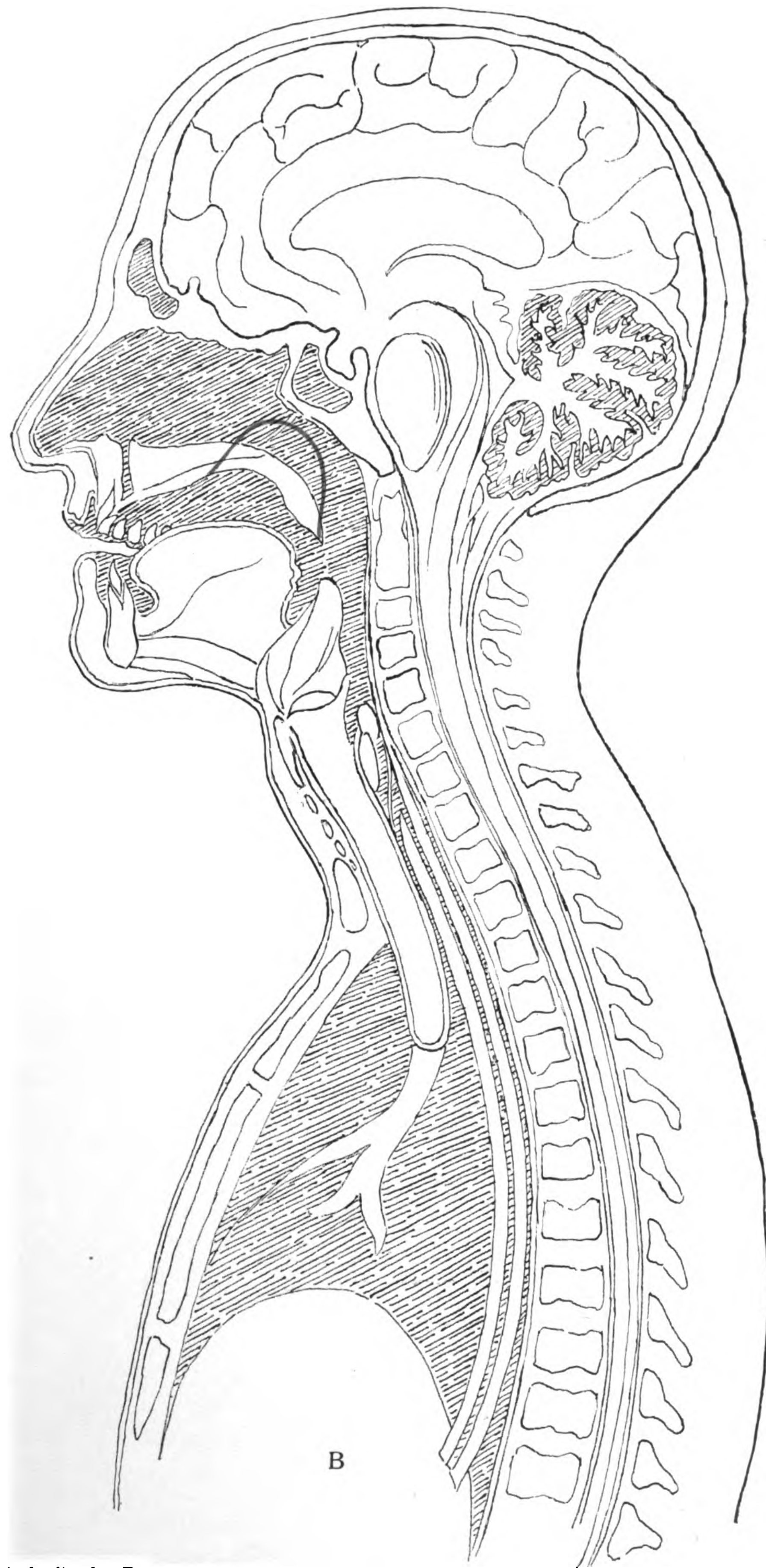
Zu Seite 11



Rote Anmerkung.

Empfindung für die Fortpflanzungsform.

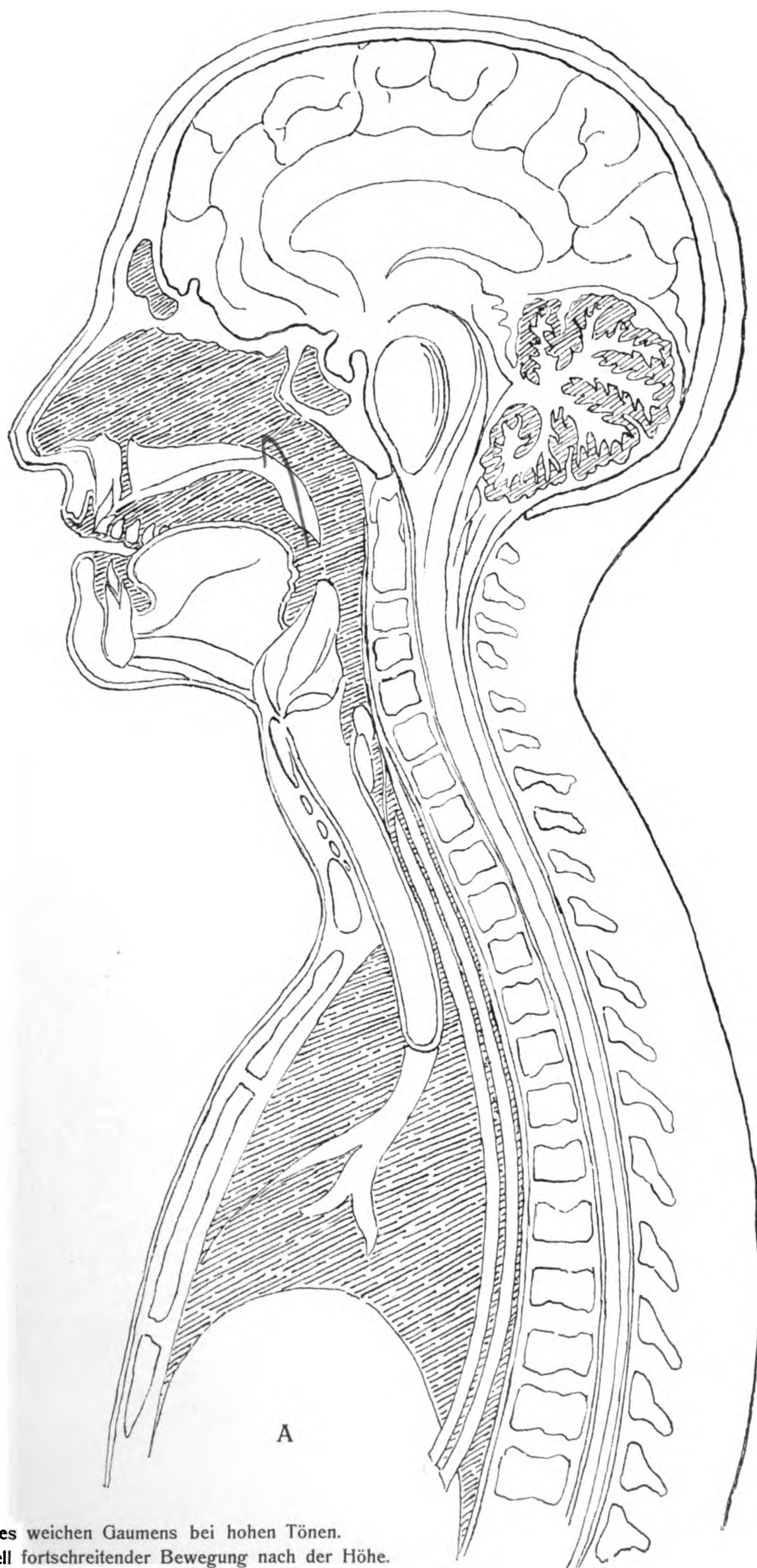
Zu Seite 11



Rote Anmerkung.

Formgefühl bei langsam fortschreitender Bewegung.

Zu Seite 11



Rote Anmerkung.

Gefühl bei Hebung des weichen Gaumens bei hohen Tönen.
Formgefühl bei schnell fortschreitender Bewegung nach der Höhe.
Atemverzweigung zu Gunsten der Kopfresonanz.

Zu Seite 11

zu- als abnehmend, trotz der minimalen Quantität, welche die Presse aus der Vorratskammer den Stimmbändern zuführt. — Um weiterschreitender Bewegung nicht hinderlich zu sein, muss die Form elastisch den feinsten Nuancen des Vokals zugängig bleiben. Falls der Ton lebendig sein soll, muss er sich beständig allen Vokalen anschliessen können. Die geringste Verletzung der Form oder Atemunterbrechung zerreisst die Wirbel resp. die Schwingungen, also den Ton, resp. seinen Klang, seine Stärke oder Dauer.

Bei fortschreitender Bewegung wird die Form höher und weicher, die weichste Stelle am Gaumen zieht sich nach oben. (S. Bild A.)

Wenn ich einen einzelnen Ton singe, kann ich ihm viel mehr Kraft verleihen, ihm mehr Gaumen- oder Nasenresonanz einräumen, als ich ihm in einer Reihe aufsteigender Töne geben dürfte. Bei einer Figur muss ich schon den untersten Ton so ansetzen, dass ich den obersten bequem erreichen kann, ihn also mit viel mehr Kopfstimme versehen, als der einzelne Ton verlangt (sehr wichtig).

Beim Weiterschreiten habe ich am Gaumen, über und hinter der Nase gegen die Kopfhöhlen das Formgefühl eines starken aber sehr elastischen Gummiballs, den ich mit meinem — sehr weit hinten aufströmenden Atem wie einen Luftballon fülle, dessen Füllung gleichmässig anhält, d. h. der Zweigstrom des Atems, der in die Kopfhöhlenresonanz dringt, muss unbehindert sehr stark aufströmen können. (S. Bild B.)

Ich kann den Ball nach oben birnenförmig erweitern, sobald ich höher zu schreiten gedenke, und zwar erhöhe ich die Form, ehe ich von dem eben gesungenen Ton fortgehe, mache diesen selbst sozusagen höher dadurch und erhalte auf diese Weise bereits die Form, die Fortpflanzungsform also, für den nächsten höherliegenden Ton, den ich nun leicht und mühelos anschlagen kann, sobald keine Unterbrechung in der Atemausstrahlung gegen die Schleimhäute stattfinden konnte. Deshalb darf der Atem niemals zurückgehalten werden, sondern muss immer stärker und stärker nachströmen. Je höher der Ton, je mehr Schwingungen, je schneller kreisen die Wirbel und je unverletzbarer muss die Form sein.

Katarrhe trocknen die Schleimhäute oft stellenweise aus, und dann brechen die Töne leicht ab. Da muss man mit der grössten Vorsicht besonders stark nachströmenden Atems singen und lieber öfter frisch Atem holen. Beim Hinabsteigen einer Skala oder Figur muss ich dagegen die Form des obersten Tones sehr vorsichtig wahren, darf nicht höher aber beileibe nicht tiefer werden, sondern muss scheinbar auf gleicher Höhe bleiben und mir einbilden: denselben Ton nochmals anzuschlagen. Die Form kann am obersten Ende nach und nach ein wenig abgestumpft werden, d. i. der weiche Gaumen senkt sich sehr behutsam hinter der Nase, und fast immer auf dem höchsten Tone ausharrend, singt man nun gegen die Nase mit Hilfe des Vokals **u** die Figur zu Ende. (Der Hilfsvokal **u** bedeutet nichts weiter als das langsame Tieferstellen des Kehlkopfs.)

Hierbei nimmt die Kopfhöhlenresonanz ab, die Gaumenresonanz zu; denn der weiche Gaumen senkt sich und das Segel hebt sich mehr und mehr. Doch darf sich die Kopfstimme nicht von der Gaumenresonanz loslösen. Beide bleiben bis zum letzten Hauche verbunden, indem sie sich nach Höhe und Tiefe wechselseitig unterstützen, wechselseitig unhörbar ab- und zunehmen.

Zu der Form tragen bei:

Heben und Senken des weichen Gaumens, und dem entsprechend Senken und Heben des Gaumensegels.

Die richtige Zungenlage. Die Spitze lehnt an den unteren Vorderzähnen, meine sogar bis an die Zahnwurzeln.

Der Zungenrücken muss, hoch und frei aus dem Halse stehend, allen Bewegungen zugänglich sein. Die Zunge muss eine Rinne bilden, die in tiefster Lage am wenigsten auffallend ist und auch bei direkten Kopftönen sich eventuell verlieren kann. Sobald der Ton Anspruch auf Gaumenresonanz erhebt, muss die Rinne hervorgebracht und beibehalten werden. Bei mir ist sie immer zu sehen. Das ist eines der wichtigsten Kapitel, auf das gar nicht genug gesehen werden kann. Sobald sich die Rinne in der Zunge zeigt, muss der Ton richtig klingen, dann ist die Zungenmasse dem Halse entrückt, da sich ihre Seiten hoch stellen, die Zunge dermassen dem Ton aus dem Wege geräumt ist.

Am flachsten liegt sie in der tiefsten Lage, weil der Kehlkopf dann sehr tief steht und somit ihr aus dem Wege geht.

Ferner die ungezwungene Stellung des Kehlkopfes, die ohne Druck der Halsmuskel geschehen muss, dem der Atem unaufhaltsam gleichmässig zu entströmen hat, um die ihm von Zunge und Gaumen bereitete Form auszufüllen, die von den Halsmuskeln unterstützt wird.

Diese Unterstützung beruht aber auch auf keinem Druck, — denn der klingende Atem muss sich schwebend darüber halten, — sondern auf der grössten Elastizität. Man muss mit den Muskeln spielen, sie nach Belieben zusammenziehen und auflösen können, sie also in der Gewalt haben. Dazu braucht's unausgesetzter Übung, unaufhörlicher Kontrolle des Atems durch Gehör und Atempresse.

Anfangs ist eine sehr starke Willenskraft nötig, die Muskelspannung ohne Druck festzuhalten, d. h. den Ton quasi schwebend Rachen, Mund oder Kopfhöhlen zu überlassen.

Je stärker der (falsche) Druck gewesen, durch den der Ton entstand, je schwieriger ist das Loslösen vom Druck. Es ist auch gleichbedeutend mit Anstrengung. Die Kontraktion der Muskeln darf nur so weit gehen, dass sie sich langsam lösen, d. h. in ihre normale Lage bequem wieder zurückkehren können. Niemals darf der Hals sich blähen oder die Adern daran heraustreten. Jedes krampfhafte oder wehe Empfinden ist falsch.

Vom Ansatz.

Um einen Ton anzusetzen, muss vom Atem ein Centrum am Gaumen getroffen werden, das unterhalb des Höhepunkts eines jeden Tones liegt und mit einer gewissen Bestimmtheit angesetzt werden muss. Die Stelle darf jedoch nicht gedrückt werden, damit die Obertöne darüber schweben und mitklingen können. Der Gaumen hat ausser der Decke, gegen die der Atem schlägt, noch den sehr elastischen Boden für den über ihm, am harten Gaumen oder in der Nase laufenden klingenden Atem zu liefern, der, die Obertöne bildend, die Verbindung zur Kopfhöhlenresonanz sichert.

Um die Färbung des Tones herauszubringen, müssen die Wirbel alle sich anschliessenden Vokale beleben und in ihre Kreise in fortwährend schwebender Wogenfülle mit hineinziehen können.

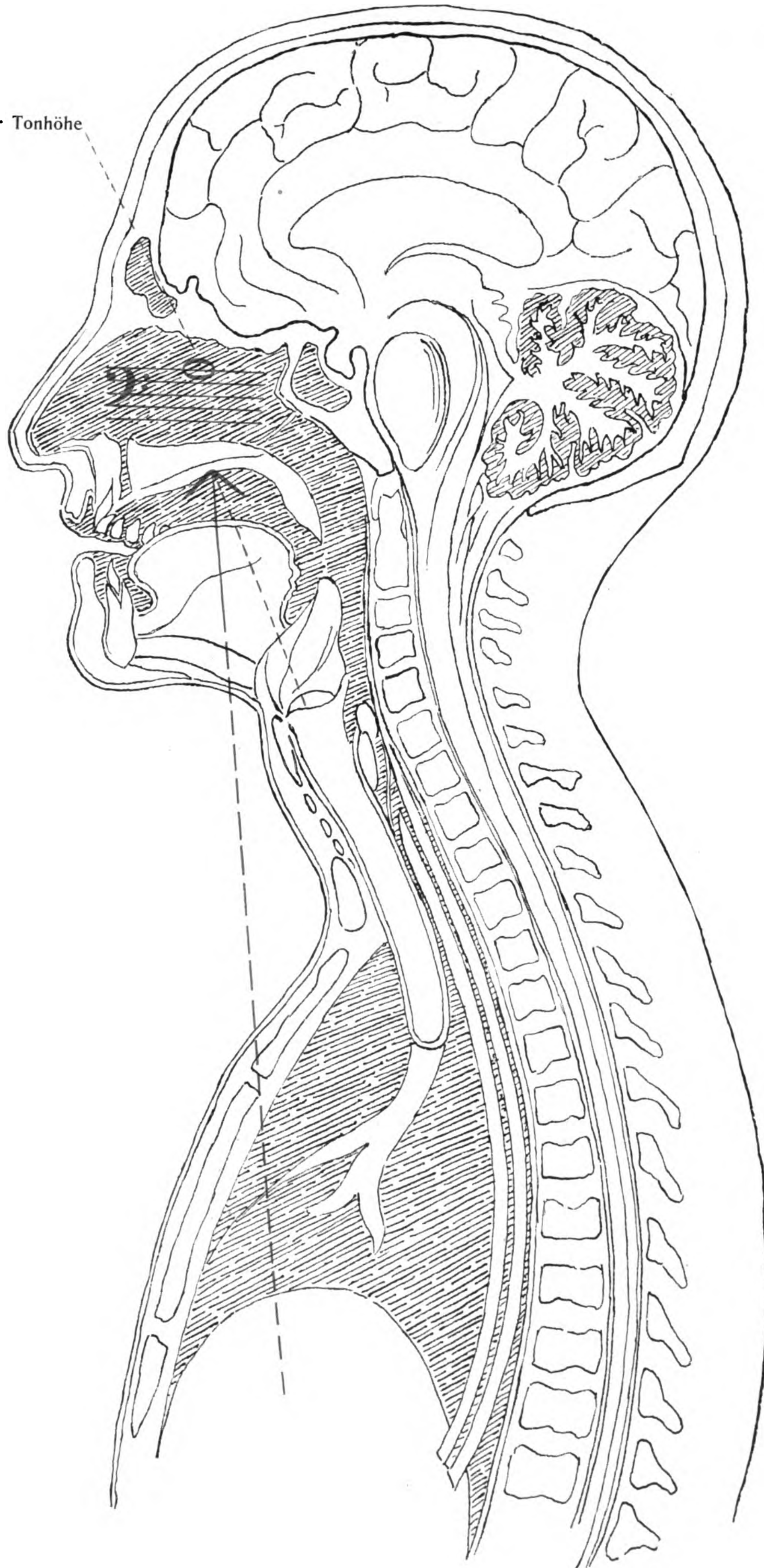
Die Dauer des Tones muss durch den weich aber unaufhörlich nachströmenden Atem gesichert, die Stärke durch die Atempresse und das am Gaumen haftende Centrum bewirkt werden, durch Ausbeutung der Gaumenresonanz, ohne die Kopfhöhlenresonanz indessen zu beeinträchtigen. (Bilder vom Ansatz.)

Über das Nasale. Nasal singen.

Durch das Hinaufziehen des Zungenrückens gegen den weichen Gaumen und das Senken des weichen Gaumens gegen die Zunge schaffen wir das Nasale, dessen wir uns beim Aussprechen des Wortes Engel z. B. bewusst werden. Die Luft wird dabei hauptsächlich durch die Nase ausgepresst. Man kann das Nasale sehr übertreiben — das kommt sehr selten vor — man kann es sehr vernachlässigen, — das kommt sehr oft vor, — gewiss ist, dass es lange nicht genügend ausgebeutet wird. Ich sehe das täglich an mir selber.

Wir Deutschen haben nur wenig Gelegenheit, zum Bewusstsein dieses Nasalen zu kommen, wir kennen es nur aus wenig Worten: E—**ngel**, la—**nge**, Ma—**ng**—el u. s. w. immer dort, wo **ng** vor oder nach einem Vokal zusammentreffen.

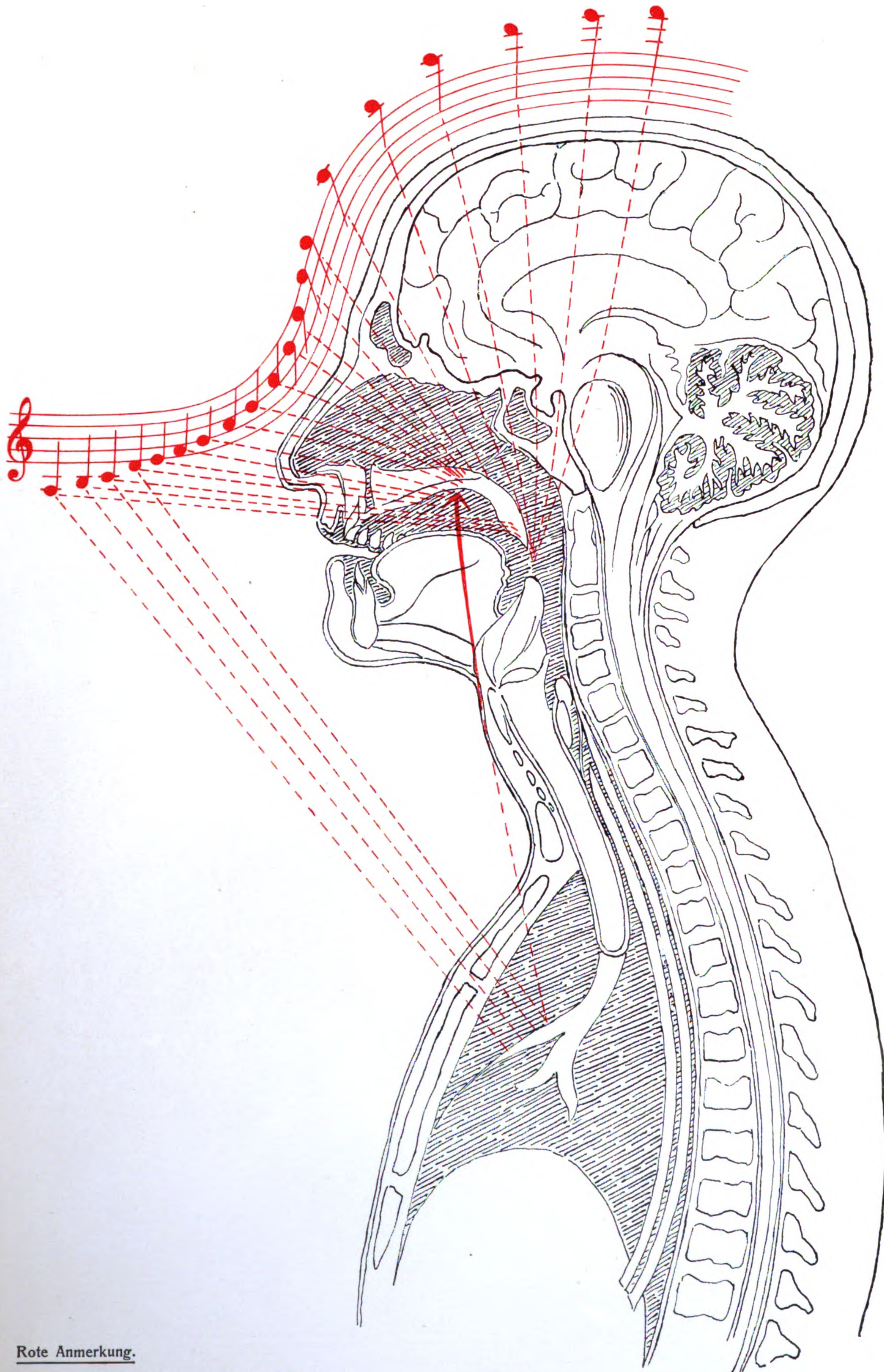
Der Franzose hingegen singt und spricht immer nasal, mit hochgezogenem Gaumensegel, und übertreibt nicht selten. Durch das Abrunden des ganzen Gaumens, das besonders bei Franzosen durch die Macht der Gewohnheit ausserordentlich ausgebildet ist, und dem Atem einen ungeheuren Spielraum als Resonanzfläche bietet, klingen die Stimmen oft kolossal. Der Tenor Silva ist ein gutes Beispiel dafür. Sie haben nur den einen Nachteil, leicht monoton zu werden. Zuerst setzt uns die Fülle des Organs in



Rote Anmerkung.

Ansatzgefühl.

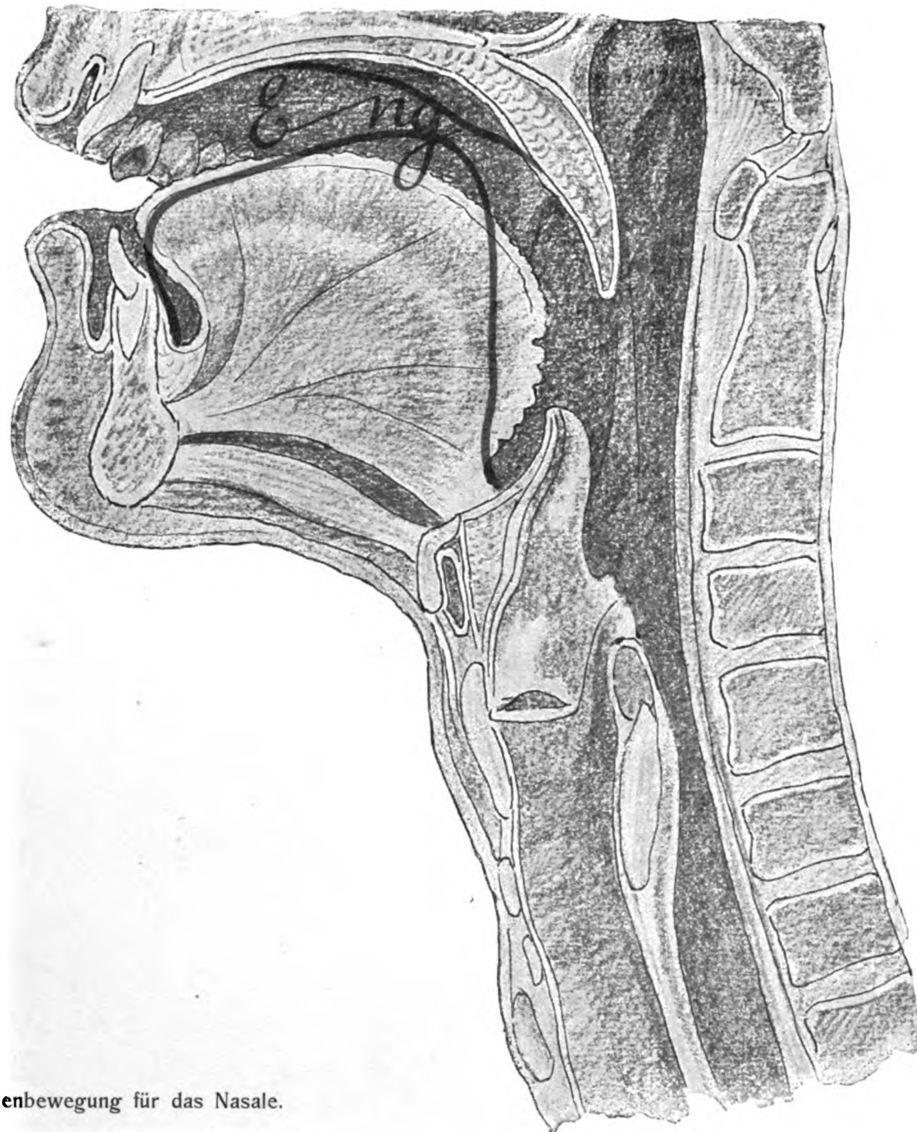
Zu Seite 12



Rote Anmerkung.

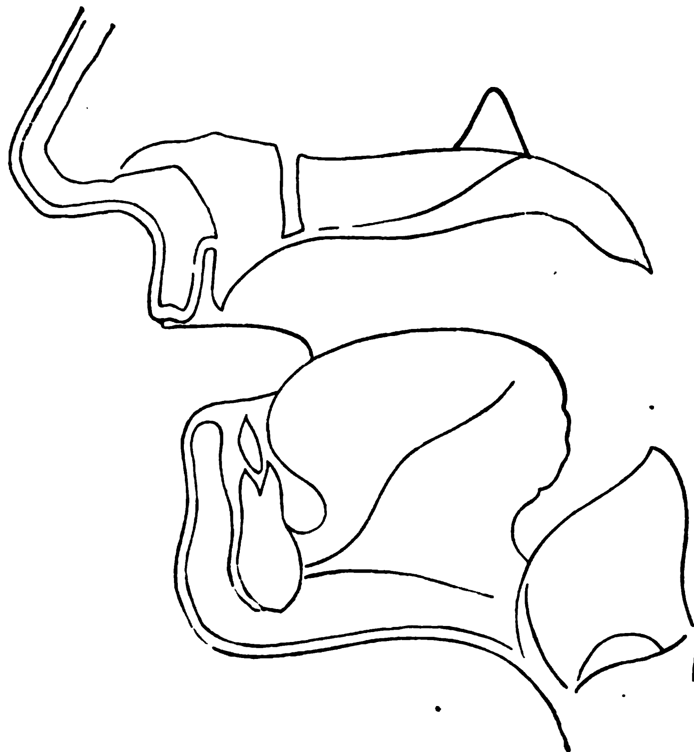
Stimmempfindung des Sopran und Tenor.

Zu Seite 13

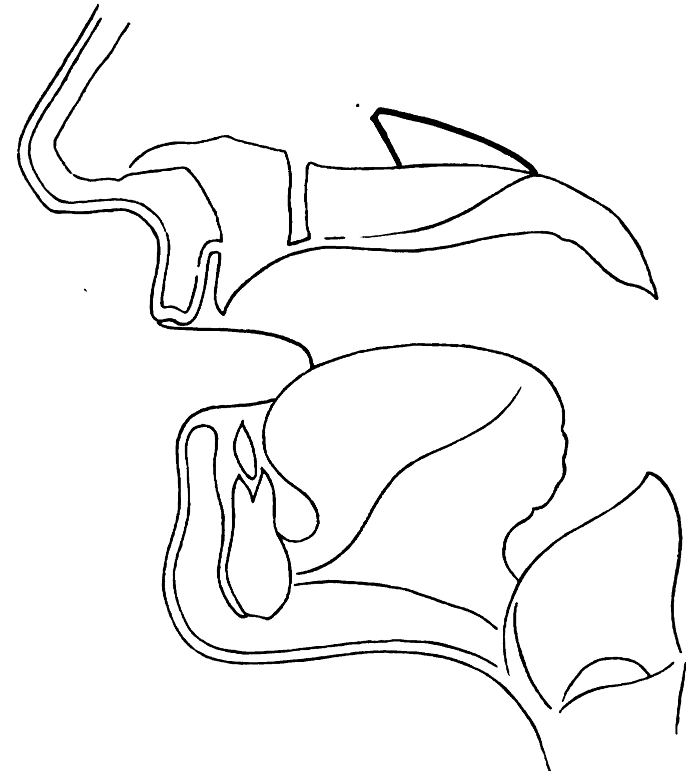


Rote Anmerkung.

Zungen- und Gaumenbewegung für das Nasale.



Das Nasale des Sängers



Rote Anmerkung.

Hinten der hochgezogene weiche Gaumen für die Kopfstimme zum Weiterschreiten. Stimmempfindung.

Rote Anmerkung.

Gegen die Nase gezogener weicher Gaumen für herunterschreitende Bewegung. Stimmempfindung.

Zu Seite 13

Erstaunen, ein zweitesmal enttäuscht sie uns, die Tonfärbung bleibt immer dieselbe. Es artet die Manier sogar manchmal in Hohlheit aus.

Stimmen, die zu wenig nasal hingegen singen, klingen hell und ausdruckslos. Frau Melba z. B., deren Stimme in allen Lagen zu Gunsten der Kopfstimme gleichmässig wohltönend ausgebildet ist, senkt das Gaumensegel wahrscheinlich zu stark, hat ihre Hauptresonanz in den Kopfhöhlen, vermag die Gaumenresonanz zu einigen Ausdrucksaccenten nicht heranzuziehen und entbehrt dadurch der Stimmfärbung. Auch diese Art — sobald sie zur Manier wird — endet in Monotonie.

Im ersten Falle etwas weniger, im zweiten Falle etwas mehr Nasenresonanz, würde beiden Teilen zu wechselvolleren Wirkungen verhelfen.

Es giebt auch Sänger, die mit grosser Vollendung einen Mittelweg finden. So scheint Frau Sembrich in den letzten Jahren ein ganz besonderes Studium auf das Nasale verwandt zu haben, wodurch ihre Stimme, besonders in der Mittellage, bedeutend an Wärme gewonnen hat.

Um Schüler auf das Nasale und die Elastizität des Gaumens überhaupt aufmerksam zu machen, lässt man sie öfter Tonübungen auf französischen Worten machen.

Gegen die Nase singen. Kopfstimme.

Wenn die Kuppe des weichsten Gaumenteils, anstatt wie bei der Kopfstimme hinter der Nase hochgezogen, gegen die Nase nach vorne angelegt wird (siehe Bild Kopfstimme und Nasale), bildet sie auch eine Art Nasales, das, wie ich schon früher sagte, gar nicht genug studiert werden kann, weil es sehr edle Klangeffekte, ausserordentliche Verbindungen zuwegebringt und immer verwendet werden sollte. An ihm haftet die Bindung der Töne untereinander von den Vorderzähnen bis hinter der Nase, von den unteren Mitteltönen bis in die Kopfstimme; eigentlich liegt alles Heil der Bindung an dieser Strecke weichen Gaumens, d. h. an deren bewusster Verwendung.

Von dieser Art, nasal zu singen, das eigentlich nur ein Singen gegen die Nase bedeutet, ist bei Sängern immer nur die Rede. Der weiche Gaumen gegen die Nase gelegt, bietet dem Ton eine Resonanzwand.

Wie wenig die Lehrer ihren Schülern davon erzählen, geht daraus hervor, dass viele Sänger gar nicht wissen, was nasal singen heisst, und sich mit dem Begriff: gegen die Nase „singen" herumquälen, wenn sie zufällig einmal davon hören. Gewöhnlich halten sie die Stimme für ein abgeschlossenes, allein funktionierendes Organ, das einmal ist, wie es ist. Was man aus ihr durch Kenntnis der Funktionen aller mitarbeitenden Organe machen kann, davon ahnen sie nichts.

Blinde Stimmen stammen oft aus der Uebertreibung, den Rachen gegen die Kopfhöhlen zu stark zu verschliessen, d. h. also, das Segel zu weit nach der Rachenwand zu ziehen. Der weite Resonanzraum giebt starke Töne in der Nähe, aber sie tragen nicht, weil sie der Obertöne entbehren. Der Fehler liegt in der Gewohnheit, auch in höherer Stimmlage das Segel zu breit zu spannen. Ebenso breit wie das Segel, breitet sich der Atem am ganzen Gaumen aus, anstatt sich nur auf einen Teil des Gaumens zu konzentrieren und die Kopfhöhlenresonanz mit in Aktion zu setzen. Der weiche Gaumen muss erst an-, dann hinter der Nase hinaufgezogen werden, und dorthin der Ansatz für die höheren, resp. hohen Töne verlegt werden. Das Segel ist durch die Funktion des weichen Gaumens gezwungen, sich abzuspannen. Dadurch wird den Kopfhöhlen Atem zugeführt, der, die Obertöne bildend, der Stimme Glanz und frischen Klang verleiht.

Viele Sänger trotzen der schlechten Gewohnheit, solange es die Natur aushält; mit der Zeit aber wird sich selbst bei den kräftigsten Naturen ein Zutiefsingen bemerkbar machen, bei weniger kräftigen das leidige Tremolo einstellen, an dem so viele Sänger zu Grunde gehen.

Wie oft schon hörte ich junge Sänger sagen: „meine Mittel reichen nicht mehr aus", während es nur an ungenügend benützter Kopfhöhlenresonanz lag. Man sollte nie vergessen, dass, da die Lagen wechseln, die Stellung der Organe auch nicht dieselbe bleiben kann.

Die Kopfstimme bedeutet für alle Stimmen, vom tiefsten Bass bis zum höchsten Sopran, abgesehen davon, dass sie die Höhe jedes einzelnen Tones auf der ganzen Stimmskala liefert, die Jugend. Eine klanglose Stimme eine **alte** Stimme. Den Zauber der Jugend, die Klangfrische, giebt die klingende Höhe eines jeden Tones.

Die Kopfstimme (Kopfhöhlenresonanz) so zu verwerten, dass jeder Ton tragfähig ist und hoch genug bleibt, um weitere bequem erreichen zu können, ist eine schwierige Kunst, ohne die man aber auf eine Haltbarkeit der Stimme nicht rechnen kann. Unbewusst oft ausgeübt, durch Unachtsamkeit, Irrlehre oder Unkenntnis in Verlust geraten, ist sie kaum je wieder oder nur mit grossen Opfern von Zeit, Mühe und Geduld zu erlangen.

Die reine Kopfstimme (das dritte Register) ist in ihrer natürlich angeborenen Dünne das Stiefkind fast aller Sänger und Sängerinnen, dessen Stiefeltern, in des Wortes schlimmster Bedeutung, die meisten Gesanglehrer und Lehrerinnen sind. Sie wird gebildet durch das gänzliche Senken des Gaumensegels, indem die weichste Stelle des Gaumens — hinter der Nase — sehr hoch, scheinbar in den Kopf hinauf, bei höchster Lage darüber hinaus gezogen wird.

Der Zungenrücken steht hoch, bleibt aber mit einer Rinne versehen, auf dass die Zungenmasse weder im Halse noch im Munde geniert. Bei den allerhöchsten Falsett- und Kopftönen füllt die Rinne sich ziemlich aus. Dann geht gar kein Atem mehr an die Gaumenresonanz.

Der Kehlkopf steht hoch — der meinige lehnt quer. (S. Bilder Kehlkopf).

Alle Organe müssen elastisch bleiben, nichts darf gekrampft oder übertrieben werden.

Die Stimmbänder, die wir nicht fühlen, stellen sich hier besonders eng aneinander. Darüber lese man später nach, sobald man erst richtig hören gelernt hat. Ich will kein physiologisches Werk schreiben, sondern untrügliche Stimmempfindungen des Sängers zu veranschaulichen versuchen, Mittel angeben, Schäden zu heilen, Wege weisen, ein richtiges Verständnis für das, was uns fehlt, anzuregen.

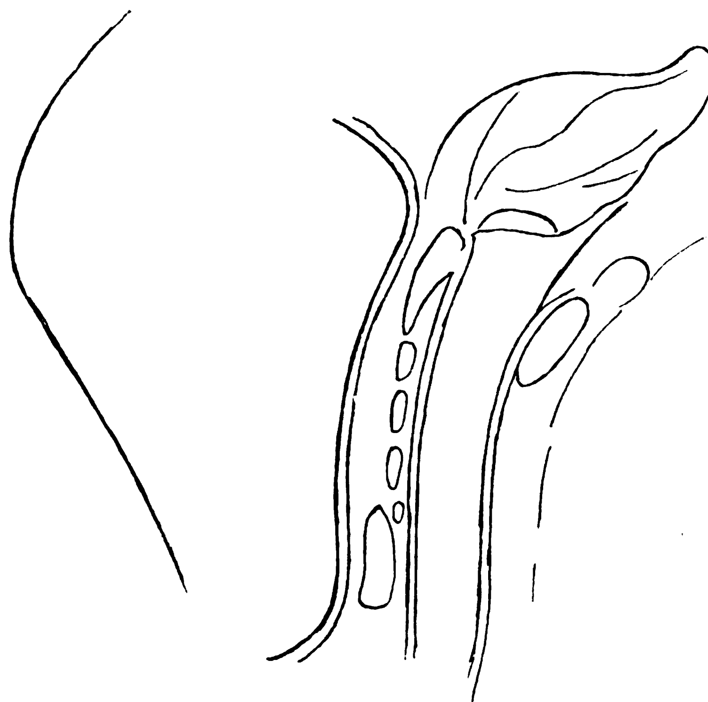
Bis zu einer gewissen Höhe sollte bei Tenor sowie Sopran die Kopfstimme mit Gaumenresonanz gemischt sein. Beim Tenor versteht es sich von selbst, obwohl dort sehr auf die Bruststimme hin gesündigt wird, beim Sopran aber dürfte sich oft eine weise Mischung empfehlen, da seit Wagner für die Ansprüche des Sinns der Kompositionen resp. Dichtungen mehr Ausdruck nötig ist, als für das Brillantfeuerwerk früherer Tage. Auch die Kopfstimme soll kein abgegrenztes Register für sich allein bilden, das meist durch zu langes Verweilen an der Gaumen-, resp. Nasenresonanz in der mittleren Lage hervorgerufen wird. Steht sie plötzlich nach vorhergegangenen forcierten Tönen, wie dies nicht anders möglich, ist sie selbstverständlich auffallend dünn und hebt sich unvorteilhaft — wie jedes andere scharf abgegrenzte Register auch — von der mittleren Stimmlage ab. Es sollen eben in der Stimmbildung keine Register existieren oder geschaffen werden, die Stimme muss in ihrem ganzen Umfang ausgeglichen sein. Damit ist aber nicht gesagt, dass ich weder mit Bruststimme noch mit Kopfstimme singen soll. Im Gegenteil soll der ausübende Künstler allerlei verschiedene Ausdrucksmittel gerade darin besitzen, je nach dem notwendigen Ausdruck seine einzelnen Töne mit ganz verschiedenen Resonanzmitteln gebrauchen zu können. Darauf muss beim Studium ebenfalls gesehen werden, doch kann dies Studium, weil es sehr individuell ist, und vom Genie oder Talent des Betreffenden abhängt, nur vom guten Meister angegeben und geleitet werden.

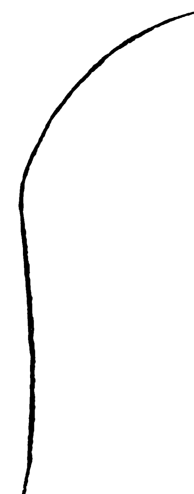
Die Kopfstimme ist, ihrem Werte nach bemessen, der grösste Schatz aller Sänger und Sängerinnen. Sie sollte nicht als Aschenbrödel oder allerletztes Hilfsmittel — wie dies so oft zu spät und dann oft erfolglos geschieht, weil es zu lange Zeit beansprucht, bis sie wieder gewonnen ist —, sondern als Schutzgeist, als Führerstab angesehen, gehegt und gepflegt werden, wie kein andrer. Ohne ihre Mithilfe ist jede Stimme ohne Glanz, ohne Tragfähigkeit, ein Kopf ohne Hirn. Nur durch das immerwährende Hinzuziehen derselben zu allen anderen Lagen ist der Sänger im stande, seine Stimme frisch und jugendlich zu erhalten. Ihrer sorgsamen Verwendung allein verdanken wir die allen Anstrengungen Trotz bietende Widerstandsfähigkeit. Durch sie allein vermögen wir ein vollständiges Gleichmass des ganzen Stimmumfangs aller Stimmen und deren Ausdehnung herbeizuführen.

Das ist das grosse Geheimnis derjenigen Sänger, die ihre Stimmen bis ins höchste Alter jung erhalten. Ohne sie gehen alle Stimmen, die grossen Anstrengungen ausgesetzt sind, bedingungslos zu Grunde.



Normale Kehlkopfstellung.





Meine Kehlkopfstellung in hoher Lage.

Zu Seite 14

Deshalb heisst es immer und immer üben, sich seiner Mittel versichert zu halten, das Üben macht die Stimme frisch, die Muskeln stark und ist für den Sänger bei weitem interessanter, als irgend eine Komposition.

Wenn ich in meinen Erklärungen wiederhole, so geschieht das nicht unbewusst, sondern mit Rücksicht auf die Schwierigkeit des Gegenstandes sowie die Oberflächlichkeit und Nachlässigkeit so vieler Sänger, die sich nach einmaligem Überfliegen derartiger Lektüre — wenn sie es überhaupt der Mühe wert halten, sich zu unterrichten — genügend damit beschäftigt zu haben meinen.

Immer wieder muss man darüber lesen, an sich studieren, um nur einen schwachen Begriff von der Schwierigkeit der Gesangskunst, der Stimmbehandlung, wie denn erst von seinen eigenen Organen und Fehlern, die unser zweites Ich sind, zu erlangen.

Das Phänomen der Stimme ist eine ungeheure Komplikation mannigfaltiger Funktionen, die, auf einen kleinen Raum beschränkt, in einen einzigen Ton zusammenfliessen, den man nur hören, kaum fühlen kann — so wenig als möglich fühlen sollte —, dass man unwillkürlich gar nicht anders kann, als wie in einem Wirbel immer wieder auf denselben Platz zurückzukehren, die Erklärungen der einzelnen Funktionen, immer aufs neue, an andere anknüpfend, zu wiederholen.

Da wir von den einzelnen Funktionen der Knorpel, Muskeln, Bänder und Sehnen, die den Stimmwerkzeugen gehörig sind, beim Singen nichts verspüren, sie nur im Zusammenwirken empfinden und durch das Ohr auf ihre richtige Funktionierung hin beurteilen können, wäre es ein Unding, an sie während des Singens denken zu wollen. Wir sind gezwungen, trotz wissenschaftlicher Kenntnis, unsere Achtsamkeit beim Studium auf die uns möglichen Stimmempfindungen zu lenken, die sich auf die sehr fühlbaren Funktionen der Atemorgane, Kehlkopfstellung, Zungenlage, Gaumenhaltung und schliesslich auf die Empfindung der Kopfhöhlenresonanz beschränken. Der vollendete Ton ist die Totalwirkung all dieser Funktionen, deren Empfindungen ich mich zu erklären bemühe, deren Kontrolle einzig und allein das Ohr zu übernehmen vermag.

Darum ist es ja so wichtig, sich selbst hören zu lernen und so zu singen, dass man es alle Zeit vermag. Selbst in den grössten Affekten darf man die Möglichkeit der Selbstkontrolle nicht verlieren, sich nicht verleiten lassen, schlampig, d. h. unachtsam zu singen, oder gar über seine Kraft resp. an deren äusserste Grenze zu gehen. Das würde gleichbedeutend sein mit Roheit, die in jeder Kunst, vor allem in der Gesangskunst, ausgeschlossen sein sollte. Der Zuhörende muss bei jedem Ton, bei jedem Ausdruck des Sängers das angenehme Gefühl empfinden, es könne, je nach Belieben, noch viel mehr gegeben werden.

Kraft darf nicht mit Roheit verwechselt werden, nicht beide Hand in Hand gehen. Übermenschen dürfen sich erlauben, über die Kräfte anderer zu steigen, was andern aber versagt bleiben muss. Es darf nicht Schule machen und bleibt am besten auf die einzelne Erscheinung beschränkt. Wir würden sonst gar bald auf dem Punkte des krassesten Realismus ankommen, von dem wir ohnehin nicht weit entfernt sind. Roheit wird niemals eine künstlerische Berechtigung haben, selbst nicht in der grössten Individualität, weil sie beleidigt.

Das Publikum soll von der darstellenden Kunst nur Gutes, Edles sehen, um sich daran zu bilden, nichts Rohes oder Gemeines, an dem es ein Beispiel zu nehmen sich für berechtigt halten dürfte.

Von der Atemempfindung sprach ich schon früher ausführlich. Hinzufügen muss ich noch, dass es oft sehr angezeigt ist, beim Singen durch die Nase mit geschlossenem Munde zu atmen, wobei allerdings das Hochheben des Gaumens insofern in Frage kommt, als dies etwas später geschieht, als wenn mit offenem Munde geatmet wird. Es hat aber den Vorteil, weder kalte Luft noch Staub in den Kehlkopf, resp. die Luftröhre zu bekommen. Ich thue es sehr oft und gern. Jedenfalls sollte man sich dessen oft bedienen.

Den Kehlkopf fühlen wir beim Aufschlagen des Kehldeckels (Glottisanschlag, wenn man den Ton von unten herauf anschlägt). Dabei können wir kontrollieren, ob der Kehldeckel schnell genug aufspringt, ihm der Atem voll genug entströmt, um die dem Tone notwendige Resonanz auszufüllen.

Die tiefe Stellung des Kehlkopfs, deren man sich leicht durch Aussprechen des Vokals **u**, der erhöhten durch Aussprechen des Vokals **e** versichern kann. Der Gedanke allein an einen oder den anderen

Vokal genügt oft schon, Kehlkopf, Zunge und Gaumen in die rechte Lage zu einander zu bringen. Wenn ich in höhere Lagen hinaufsinge, habe ich das deutliche Gefühl eines Höherrückens und Querstellens des Kehlkopfs. (S. Bild.)

Die Bewegung ist natürlich minimal. Jedenfalls habe ich ein Gefühl im Halse, als dehne sich alles darin. Deutlich empfinde ich die Weichheit meiner Organe, sobald ich nach der Höhe gehe.

Empfindung und Haltung der Zunge.

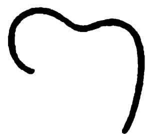
Wir empfinden das Anlegen ihrer Spitze an oder unter die Vorderzähne; ich lege die Spitze sehr tief, so dass die Zunge förmlich nach vorne überquillt. (S. Bild).

Das Zurückziehen ihres Rückens gegen den Gaumen zu, das sich bei Aussprechen jedes Buchstabens wiederholen muss.

Wir sehen ferner im Spiegel, dass die Seiten der Zunge sich hochstellen, sobald man eine Rinne in der Zunge schaffen will, d. h. schaffen muss, um die Gaumenresonanz in Thätigkeit zu setzen. (Nur bei Kopfstimme, d. h. Kopfhöhlenresonanz ohne Gaumenresonanzverbindung, hat die Zunge keine Rinne, müsste indessen doch sehr hoch liegen, da die Zungenmasse sonst beim Flachliegen auf den Kehlkopf drückt und gequetschte oder sonstig scheussliche Töne hervorzaubert.)

Am besten räumt man die Zungenmasse durch die Rinne aus dem Wege. In hohen Lagen, wo der Kehlkopf möglichst hoch stehen muss, muss auch der Zungenrücken sehr hoch stehen, da aber auch dieses begrenzt ist, ist man oft gezwungen, daran zu denken, den Kehlkopf tiefer zu stellen, also den Vokal **u** zu Hilfe zu nehmen.

Die rechte Vorbereitungsposition der Zunge zum Singen ist auf dem gemischten Vokal **aou,** als wenn man sich zum Gähnen anschicken wollte.





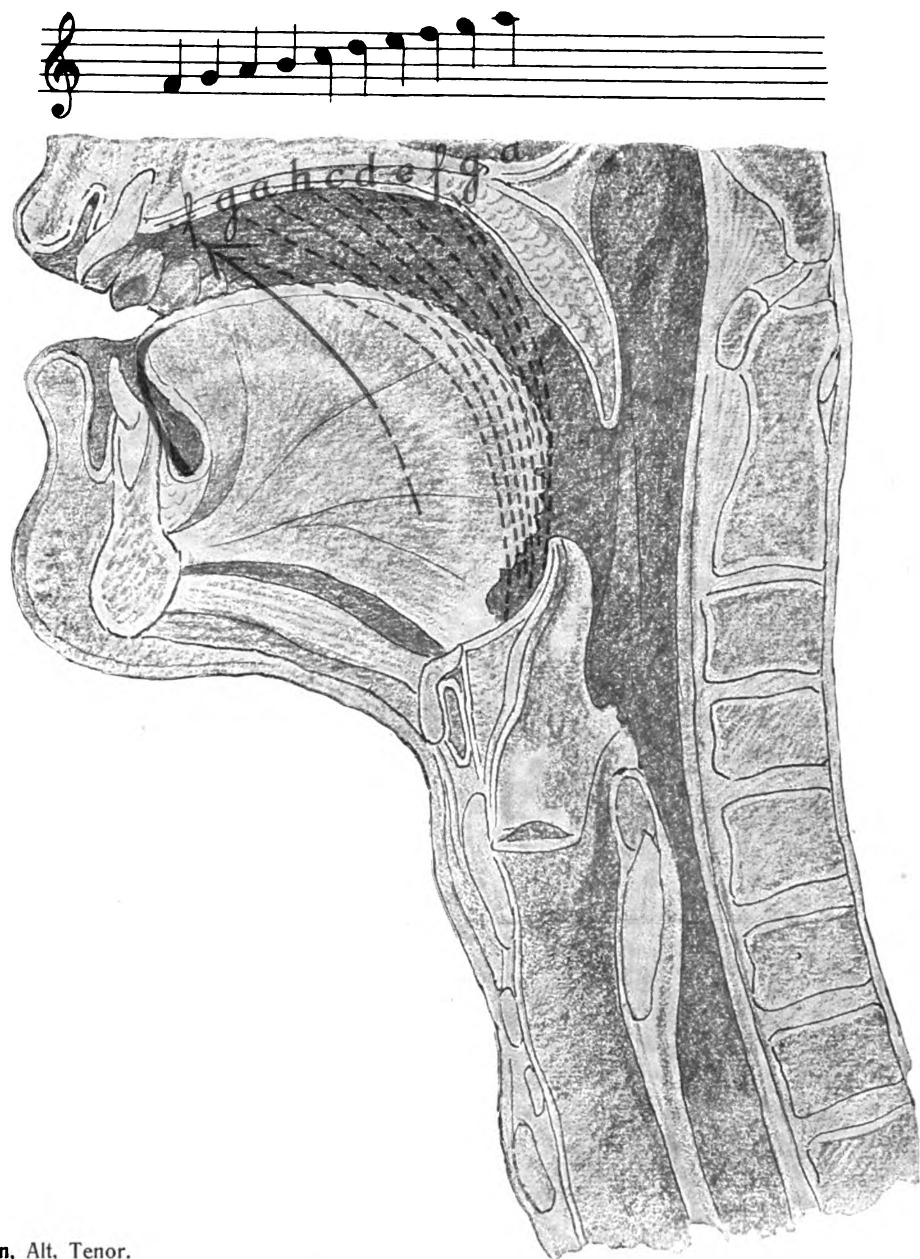
Falsch.

Die Zunge darf sich nicht mit der Spitze nach oben umkrämpeln. Sobald die Spitze beim Aussprechen der Konsonanten: **l, n, s, t, z,** gebraucht wird, muss sie sofort nach Vollendung ihrer sehr scharfen und schnellen Thätigkeit an ihren gewohnten Platz zurückkehren und diesen konsequent behaupten.

Die Zungenbewegungen verfolgen wir am besten so lange im Spiegel, bis wir die Gewohnheit für alle Zeiten angenommen haben, je elastischer die Zunge die Form für den Atem bereitet, je ruhiger wird sie erscheinen, je ruhiger ist unsere Empfindung. Gut bleibt überhaupt eine zeitweilige Spiegelkontrolle aller anschaulichen Funktionen: des Gesichtsausdrucks, der Zungenlage, der Mundstellung und Lippenbewegung.

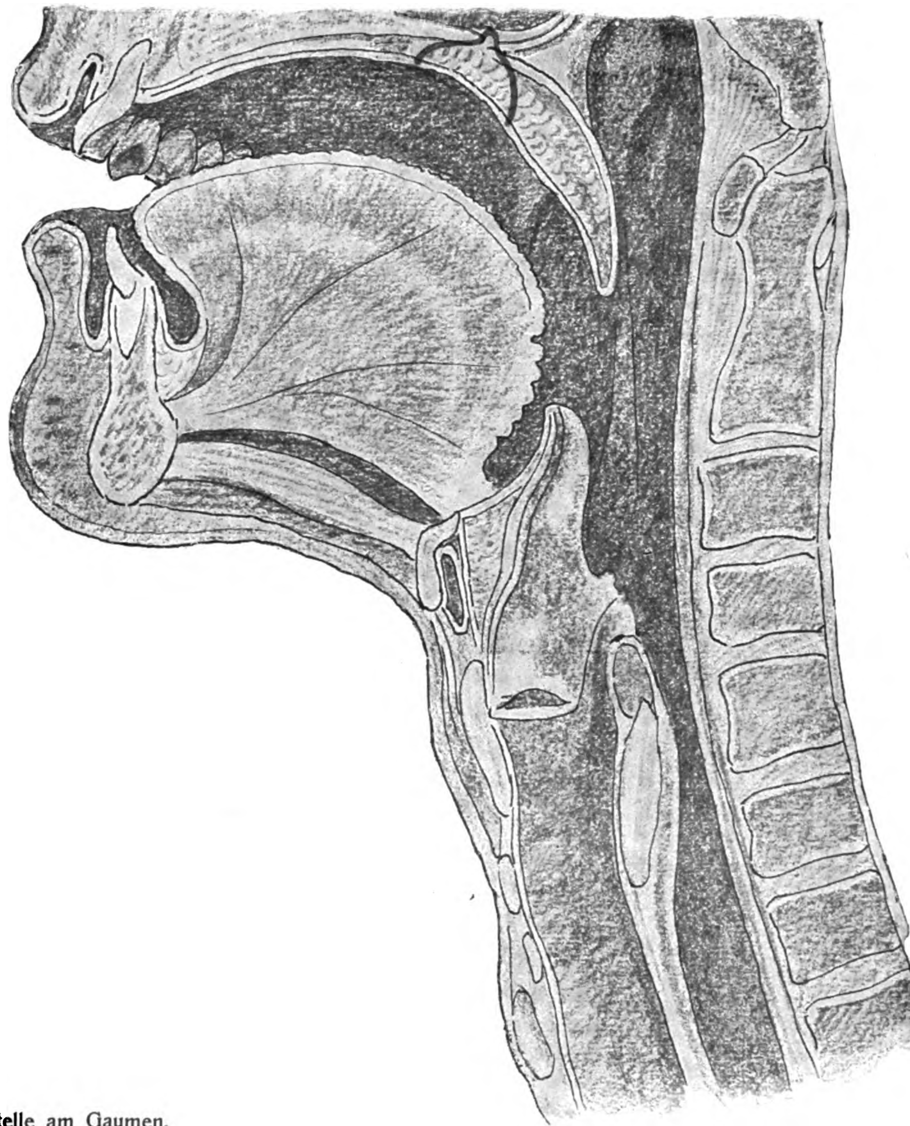
Die Gaumenempfindung

wird uns durch das Heben der weichsten Stelle hinter der Nase besonders klar. Sie liegt sehr weit hinten; man taste einmal vorsichtig dahin. An dieser kleinen Stelle liegt unermesslich Wichtiges für den Sänger. An ihrem Heben die ganze Kopfhöhlenresonanz, die Kopfstimme also. Durch ihr Heben senkt sich das Gaumensegel. In normaler Lage erlaubt sie dem Segel, sich zu blähen, den Rachen gegen die Kopfhöhlen zu verschliessen, um die Bruststimme zu ermöglichen, d. h. dem Atem die vollständige Ausbeutung der Gaumenresonanz zu ermöglichen. Sobald sich der weiche Gaumen unter der Nase senkt, bietet er der



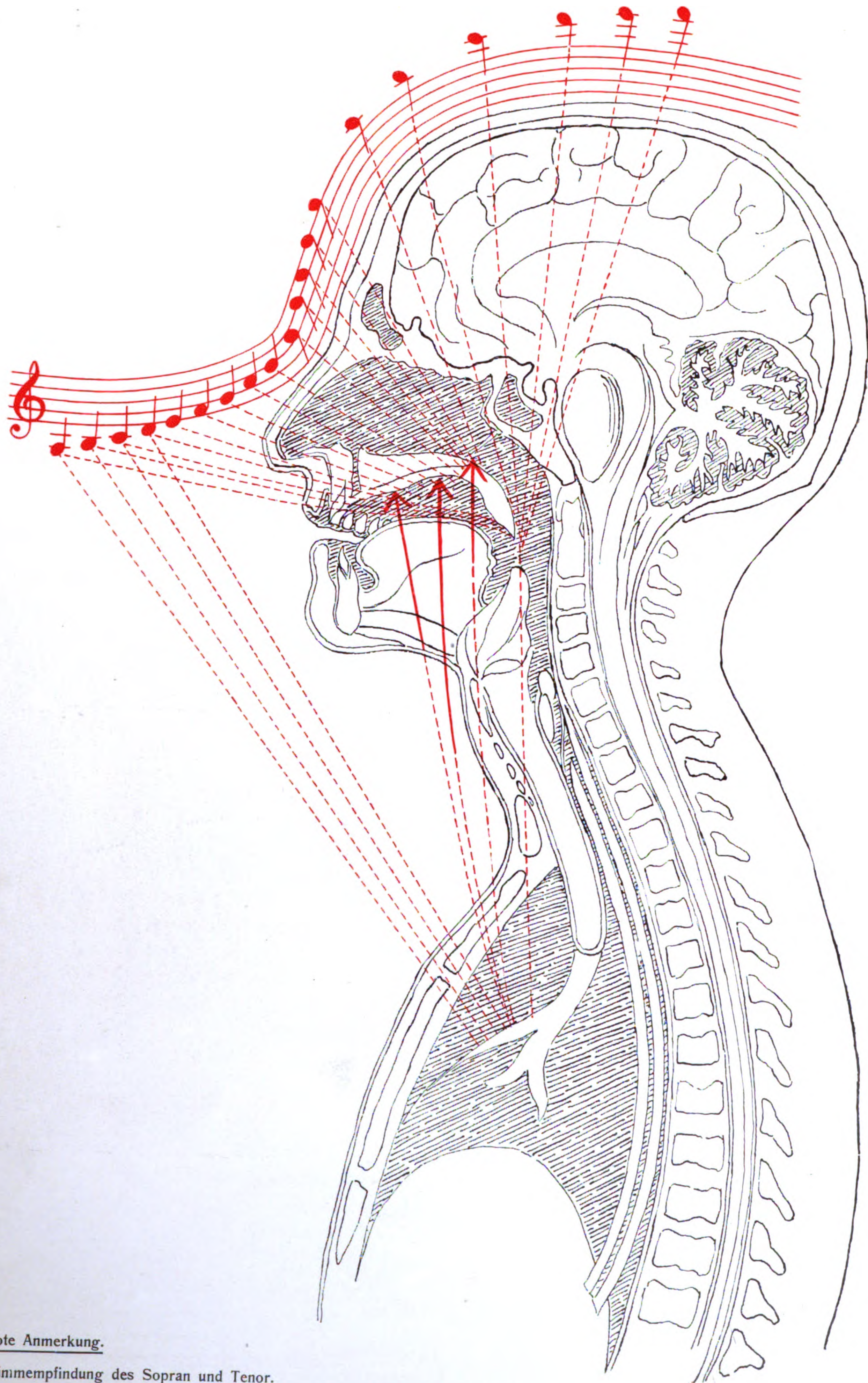
Rote Anmerkung.

Mittelstimme Sopran, Alt, Tenor.



Rote Anmerkung.

Kuppe, weichste Stelle am Gaumen.



Rote Anmerkung.

Stimmempfindung des Sopran und Tenor.

Zu Seite 17

Mittellage einen Resonanzpunkt, indem er durch sein Senken den Obertönen das Mitklingen in der Nase gestattet. (S. Bild Mittelstimme.)

Der Gaumen verrichtet also die ganze Arbeit im Gebiet der Resonanzen, die durch ihn verbunden und getrennt werden können, aber stets und immer eng aneinandergereiht auf allen Tönen, in allen Stimmgattungen zusammenwirken müssen.

Die tiefste Bruststimme des Basses — die höchsten Kopftöne des Soprans sind also die beiden Pole, zwischen denen die ganze Stimmskala aller Stimmen aufgebaut werden kann. Man ersieht daraus, dass mit einiger Geschicklichkeit und gutem Willen jede Stimme einer grossen Ausdehnung fähig wäre.

Die Empfindung der Kopfhöhlenresonanz

giebt sich hauptsächlich bei solchen kund, die der Kopftöne ungewohnt sind. Die Resonanz an den Schädelwänden der Kopfhöhlen übt erstlich einen sehr starken Reiz auf Kopf- und Gehörnerven bei ihnen aus. Aber das verliert sich, sobald die Gewohnheit angenommen ist. Nur mit klarem Kopfe kann man die Kopfstimme gebrauchen und sie durch den Atem dirigieren. Der geringste Druck, wie er bei Kopfschmerzen, Migräne, schlechter Gemütsstimmung vorkommt, kann von schlechtem Einfluss sein oder deren Gebrauch ganz unmöglich machen.

Durch regelmässiges bewusstes Üben, bei dem jeder unnötige, störende Druck vermieden wird, verliert sich das Gefühl der Benommenheit.

Bei sehr hohen Kopftönen habe ich das Empfinden, als lägen sie weit über dem Kopfe, als setzte ich sie in der Luft an. (S. Bild.)

Hier ist auch die Erklärung für: im Nacken singen. Der Atem geht bei allen hohen Tönen, die viel mit Kopfstimme gemischt oder diese allein in Anspruch nehmen, sehr weit hinten, direkt aus dem Halse in die Kopfhöhlen und verursacht dadurch und die Schiefstellung des Kehlkopfs die oben angegebene Stimmempfindung.

Wer vorsichtig, d. h. mit Kenntnis der physiologischen Ursachen singt, atmet und ausatmet, wird immer ein Gefühl des Behagens empfinden, eine Schlankigkeit im Halse verspüren, als dehne sich der Hals nach oben in die Länge. Das Heraustreten der Halsadern, wie man es so oft bei Sängern bemerken kann, ist so falsch als das Blähen des Halses, sieht sehr hässlich aus und ist Kongestionen halber nicht ungefährlich.

Bei schnellen Tonleitern und Trillern hat man das Gefühl grosser Festigkeit der Halsmuskeln sowie einer gewissen Steifheit des Kehlkopfs (siehe Triller). Ein haltloses Hin- und Herschwanken des letzteren würde dem Triller sowohl als schnellen Skalen ebenso wie der Kantilene unzuträglich sein. Aus dem Grunde, weil die verändernde Bewegung der Organe ganz unfühlbar und unhörbar zu geschehen hat, sie im Empfinden einer Schiebung mehr als einer Bewegung gleichen soll. Bei schnellen Tonleitern muss schon der unterste Ton auf den obersten hin eingestellt und beim Heruntersteigen die grösste Vorsicht angewandt werden, auf dass die Töne nicht einzeln herunterpurzeln, sondern aneinandergeschoben klingend empfunden werden, indem man sie an die oberste Tonform bindend, gegen die Nase zu herunterschiebt.

Dabei müssen alle funktionierenden Stimmwerkzeuge eine oft sehr starke Muskelkontraktion festhalten können, die nur durch langjähriges, sorgfältiges und regelmässiges Studium nach und nach zu erringen ist. Da nützt das übermässige Üben nichts, nur das regelmässige und vernünftige, und nur die Zeit kann den Erfolg bringen. —

Niemals darf die Kontraktion, krampfhaft werdend, zum Druck übergehen, den die Muskeln auf die Dauer nicht ertrügen. Sie müssen aller notwendigen Stärke zugänglich, doch elastisch bleiben, um sich bequem lösbar oder wieder kontrahierend jeder Nuance bereitwillig zu fügen, die der Sänger mit seinen Tönen und Accenten vorzunehmen gewillt ist.

Man kann nur Herr seiner Stimme und Ausdrucksmittel werden und bleiben, solange man täglich regelrechte Stimmgymnastik betreibt. Nur so erlangt man unbedingte Herrschaft über seine Muskeln, und

mit ihr über den kostbarsten Kontrollapparat, der Schönheit seiner Stimme sowie der Gesangskunst überhaupt.

Die Stimmwerkzeugsmuskeln so auszubilden, dass ihre Kontraktions- und Auflösungsfähigkeit uns in allen erwünschten Stärke- und Schwächegraden auf der ganzen Stimmskala zu Gebote stehen, machen den Meistersinger.

Wie schon gesagt, veranlasst der Gedanke: nach vorne singen zu wollen, sehr viele Sänger den Atem aus dem Munde zu drücken, ohne ihn die ihm nötigen Resonanzräume gehörig ausnützen zu lassen. Aus dem Kehlkopf strömt er doch thatsächlich sehr weit hinten im Halse, und je gerader er säulenartig hinter der Zunge emporsteigt, desto besser ist es für den Ton. Dazu muss die Zunge die Form liefern, deshalb darf sie nicht platt im Munde liegen. (S. Bild Zunge.)

Wie die Wirbel um ihr Centrum (Ansatz) kreisend einen Schallbecher in der vorderen Mundhöhle und den Lippen finden, die mit ihren sehr kräftigen Hilfsbewegungen Ton und Wort mit Leben und Farbe versehen, — ganz ebenso wichtig ist die Ausfüllung, resp. ungestörte Wirbelthätigkeit in den hinteren Resonanzräumen des Rachens, Segels, der Kopfhöhlen, in denen der klingende Atem über dem Kehlkopf schwebend, — und ruhig schwebend erhalten werden muss.

In tiefster Stimmlage wird der ganze Gaumen von den Vorderzähnen bis an die äusserste Rachenwand davon angefüllt. (S. Bild.)

Weiter hinauf senkt sich der weiche Gaumen, die Nasenflügel blähen sich voll Luft, über dem harten Gaumen wird ein Weg für die Obertöne geschaffen. (S. Bild.)

Die Luft, die darüber schwebt, darf aber erst recht nicht gedrückt werden; je höher die Töne, je weniger Druck, denn auch hier bilden sich Wirbel, die weder unterbrechen noch zerreissen dürfen. Der Atem muss dann an der Rachenwand entlang ungedrückt geleitet werden, um seine Arbeit verrichten zu können. (S. Bild von Höhe.)

Nach vorne singen heisst also nicht den ganzen Atem, resp. den Ton nach vorne zu pressen, sondern nur stellenweise, d. h. in der mittleren Lage einen vorderen Resonanzpunkt treffen, der, aus dem Senken des vorderen Gaumenteils bestehend, nur dem Teil des Atems freien Lauf gestattet, der von den Wirbeln in der Resonanzform verbraucht, den Aussenwellen zur Fortpflanzung dient, um sie durch den Raum weiterzutragen.

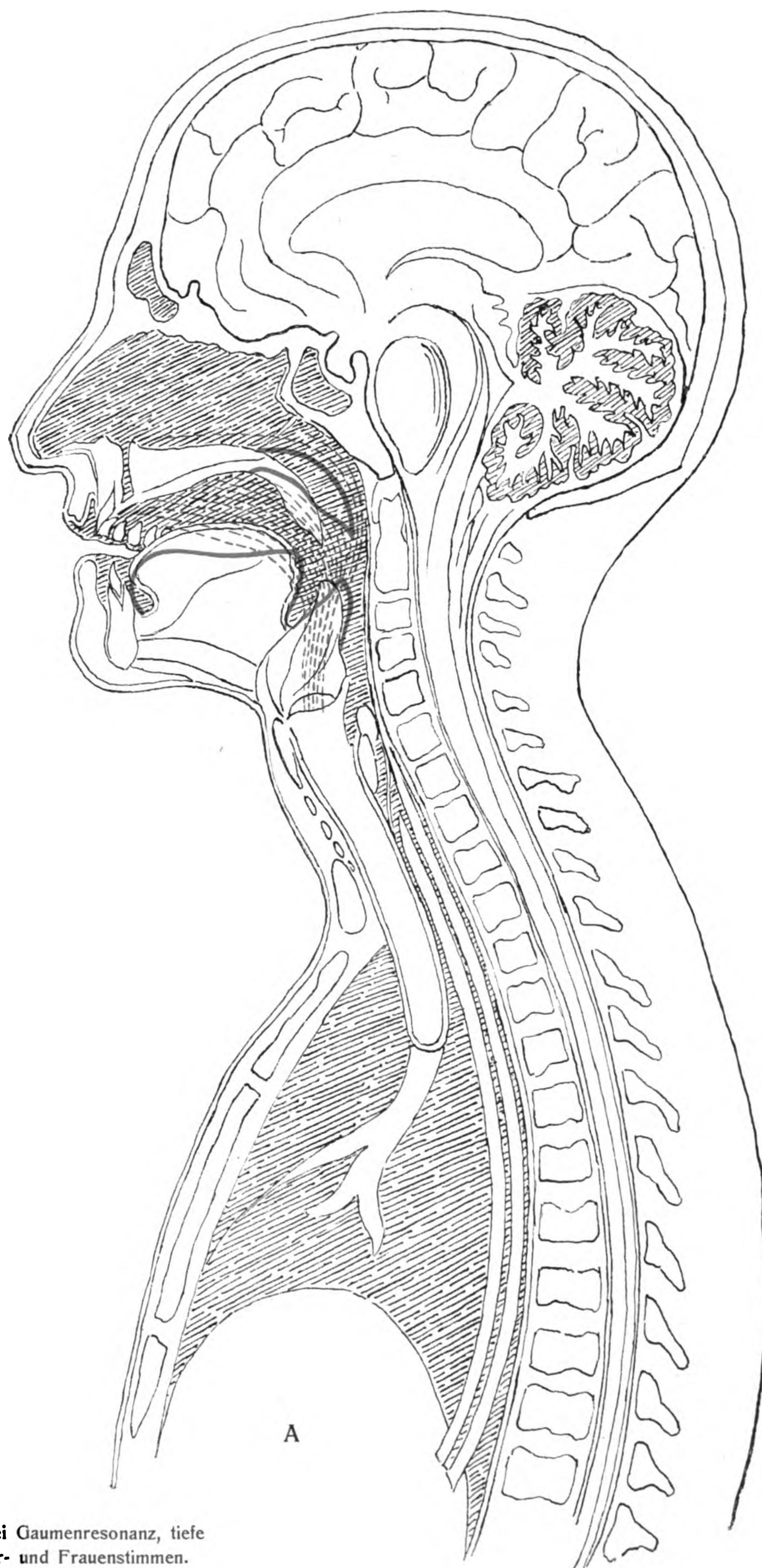
Gedeckt singen.

Man singt gedeckt, sobald sich der weiche Gaumen gegen die Nase senkt (also in der Mittellage), Resonanz und Ansatz dorthin verlegt werden, der Atem über den weichen Gaumen durch die Nase streichen kann.

Auch diese besondere Gaumenfunktion sollte sich wohlvorbereitet schon in vorhergehende Töne mischen, um nicht so auffallend hervorzutreten, wie es oft geschieht. Bei Männerstimmen noch auffallender wahrnehmbar als bei Frauenstimmen, verwerten sie beide gleichmässig doch auf verschiedenen Tönen, was oft ein neues Register hervorbringt und nicht hervorbringen sollte. Das gehört in das Kapitel der Register.



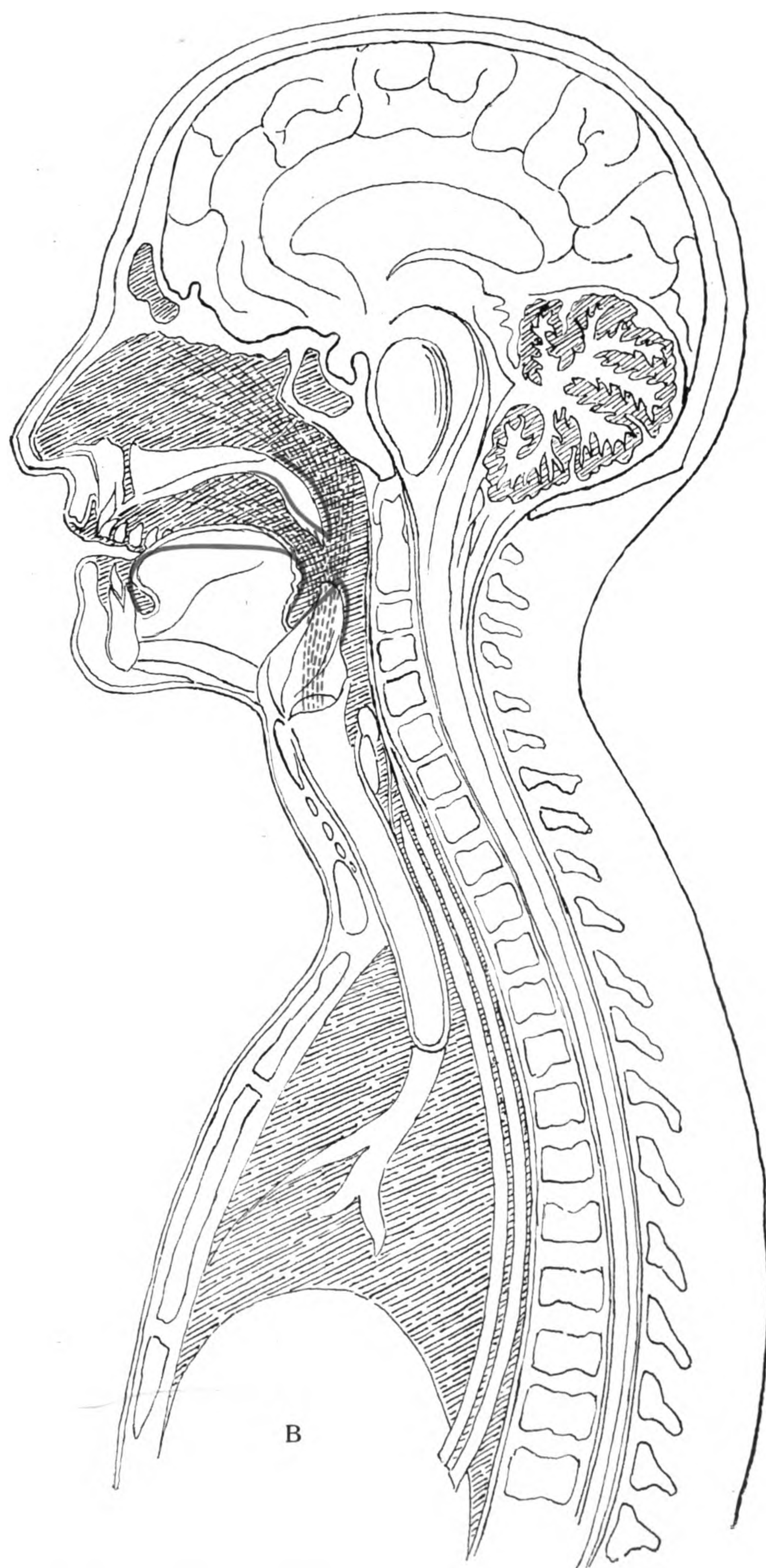
Der Ton wird statt am ganzen Gaumen — aber nicht zu plötzlich — auf einen vorderen Teil desselben konzentriert.



Rote Anmerkung.

Atemverzweigung bei Gaumenresonanz, tiefe **Lage bei Männer-** und Frauenstimmen.

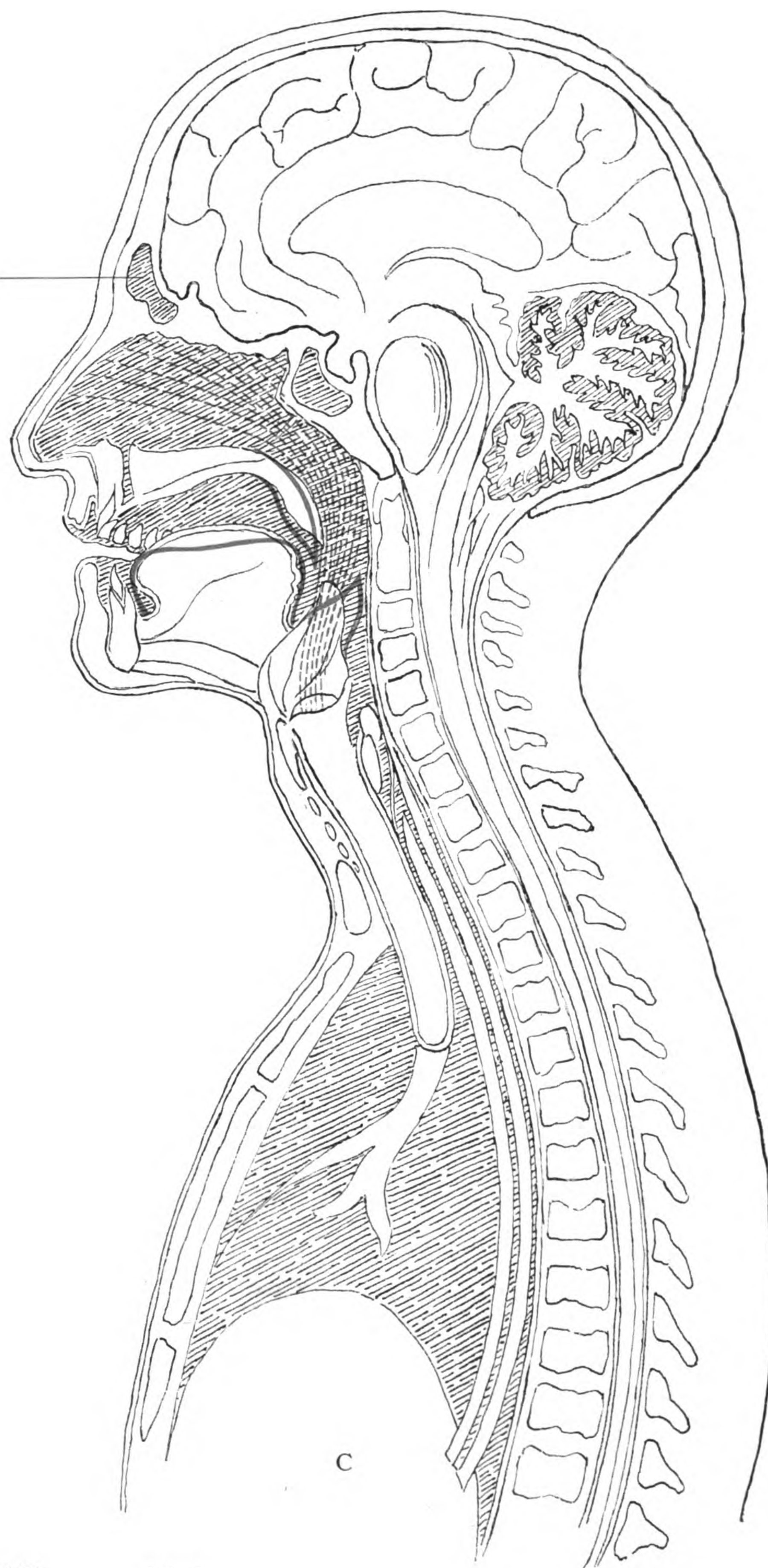
Zu Seite 18



Rote Anmerkung.

Atemverzweigung bei der Mittellage und höherer Mittellage.

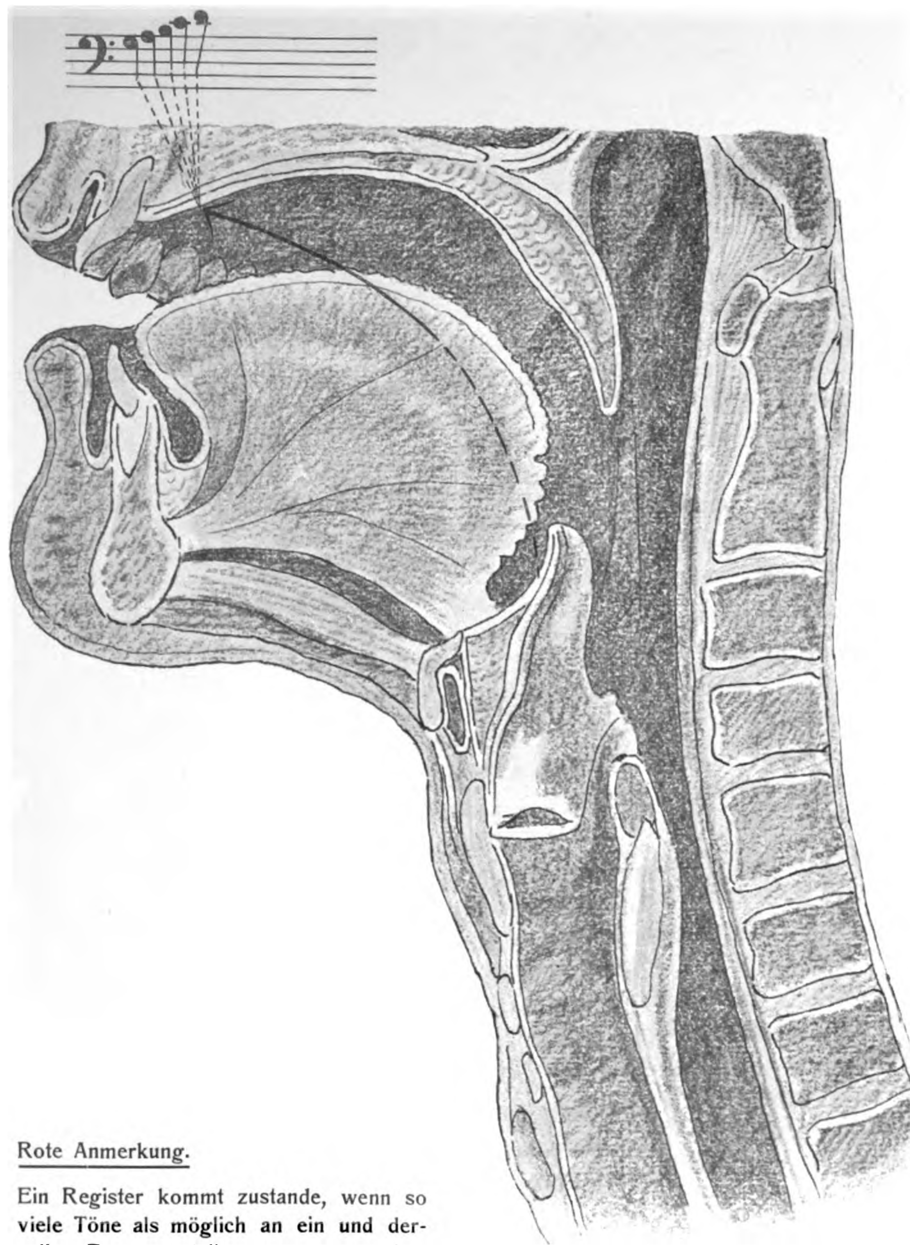
Zu Seite 18



Rote Anmerkung.

Atemverzweigung bei Kopfhöhlenresonanz, hohe Lage.

Zu Seite 18

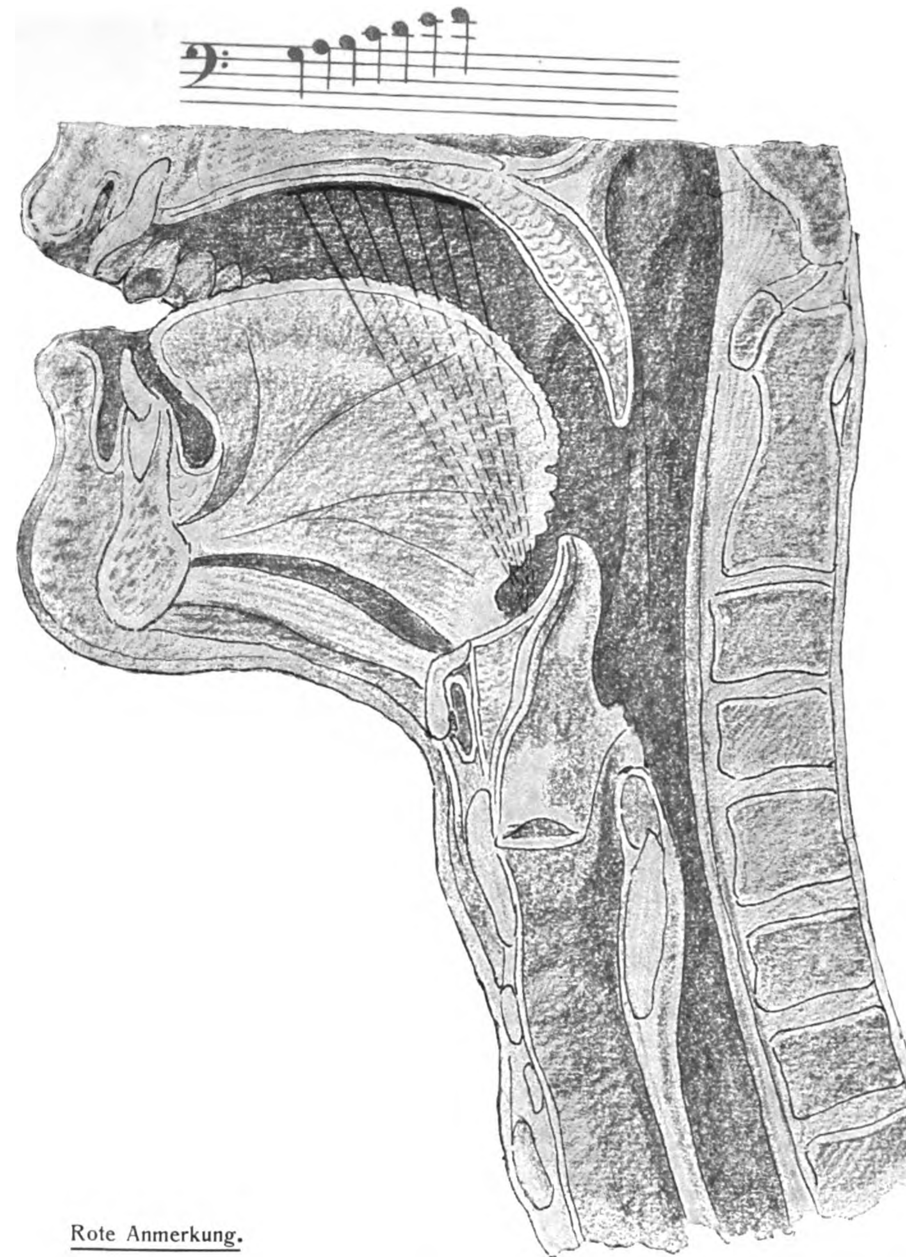


Rote Anmerkung.

Ein Register kommt zustande, wenn so viele Töne als möglich an ein und derselben Resonanzstelle erzwungen werden. (Bass und Baryton.)

I a

Zu Seite 19

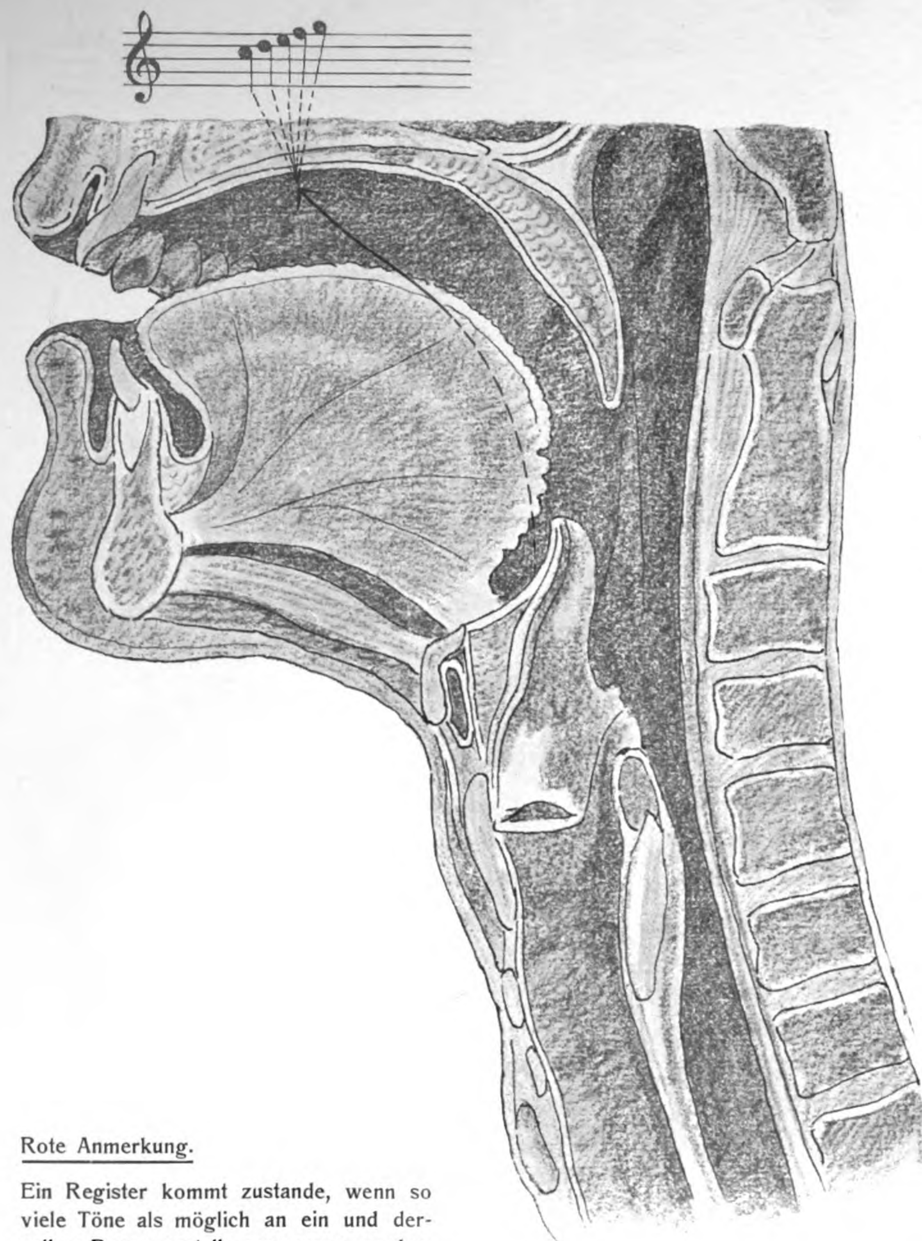


Rote Anmerkung.

Gedeckte Töne für Bass und Baryton.

I b

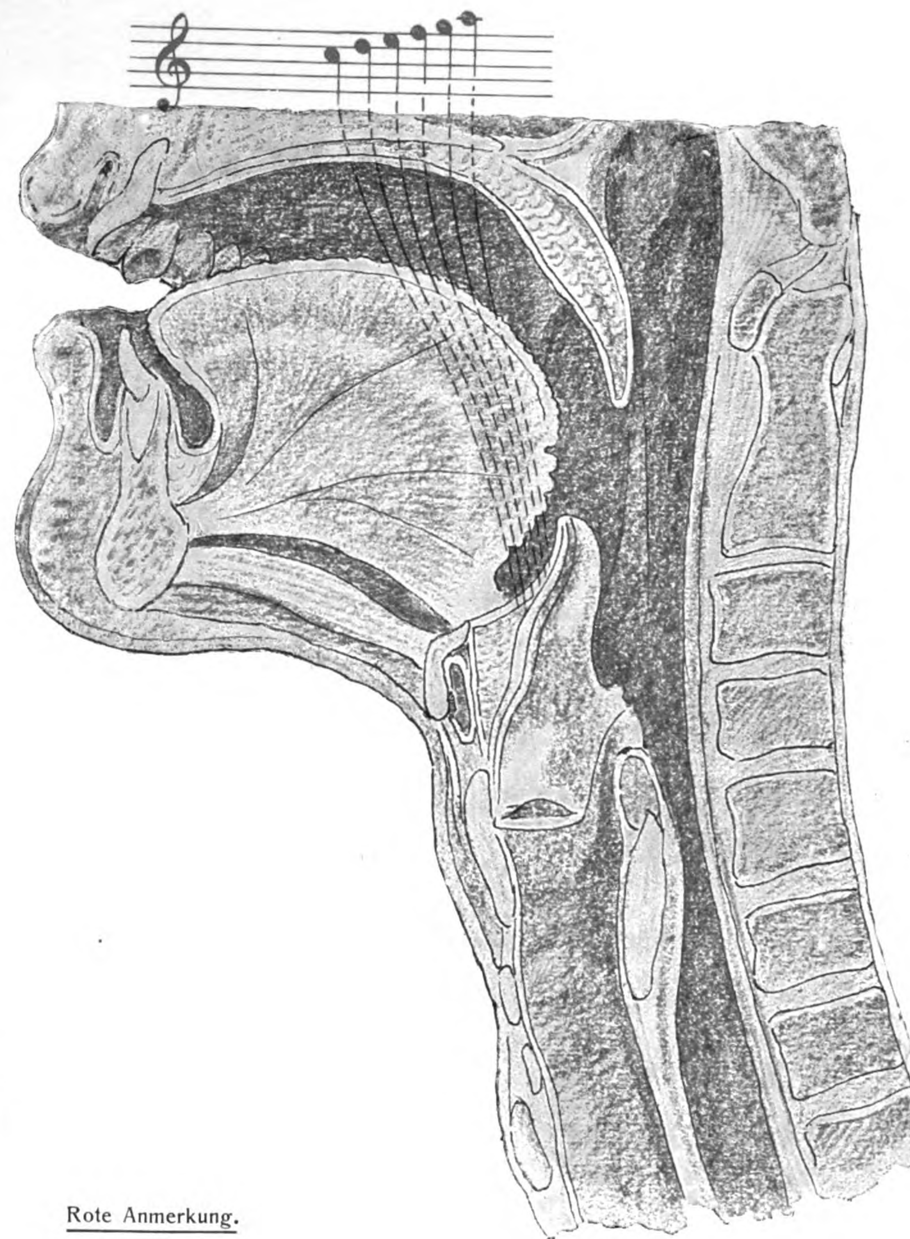
Zu Seite 19



Rote Anmerkung.

Ein Register kommt zustande, wenn so viele Töne als möglich an ein und derselben Resonanzstelle erzwungen werden. **(Sopran, Alt, Tenor.)**

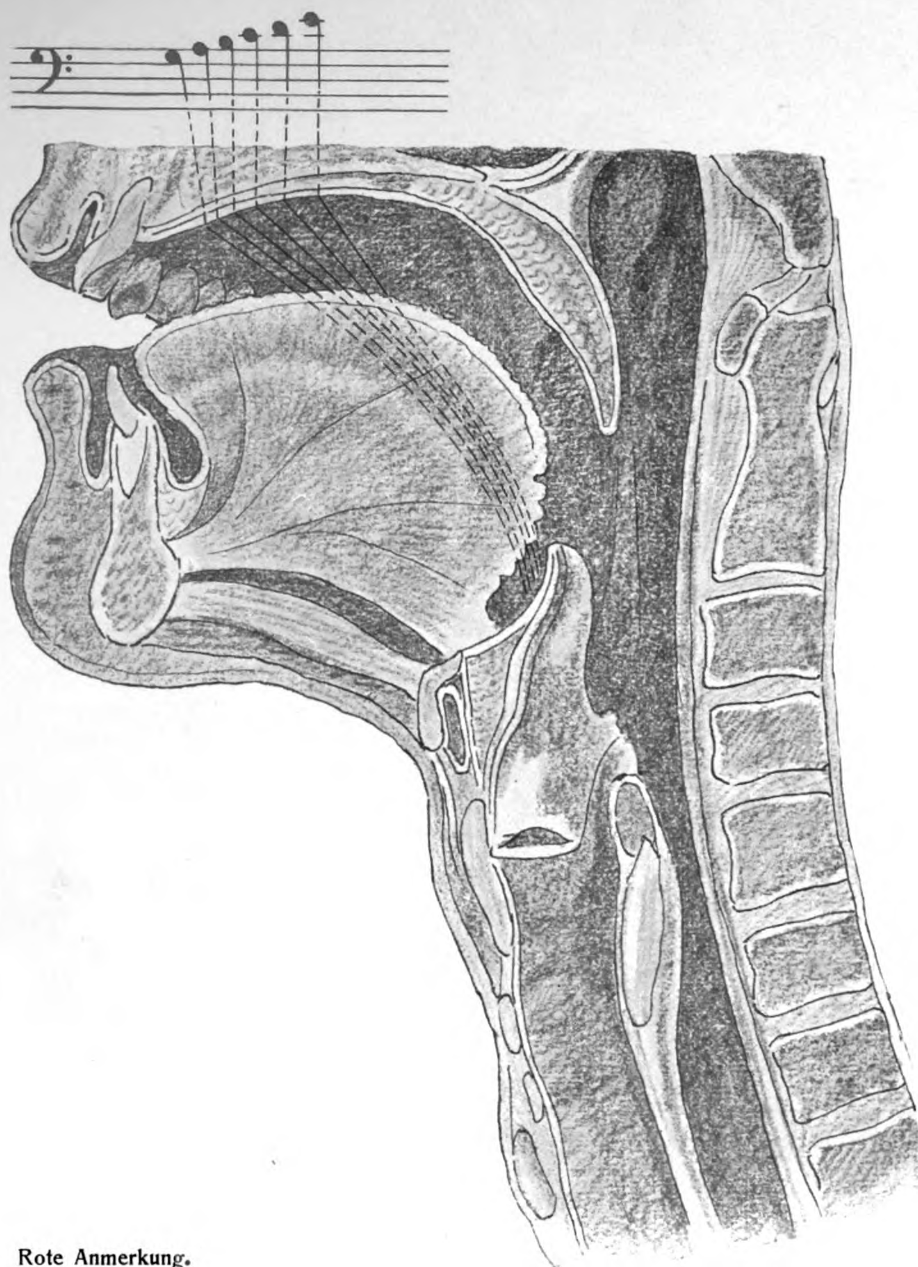
II a *Zu Seite 19*



Rote Anmerkung.

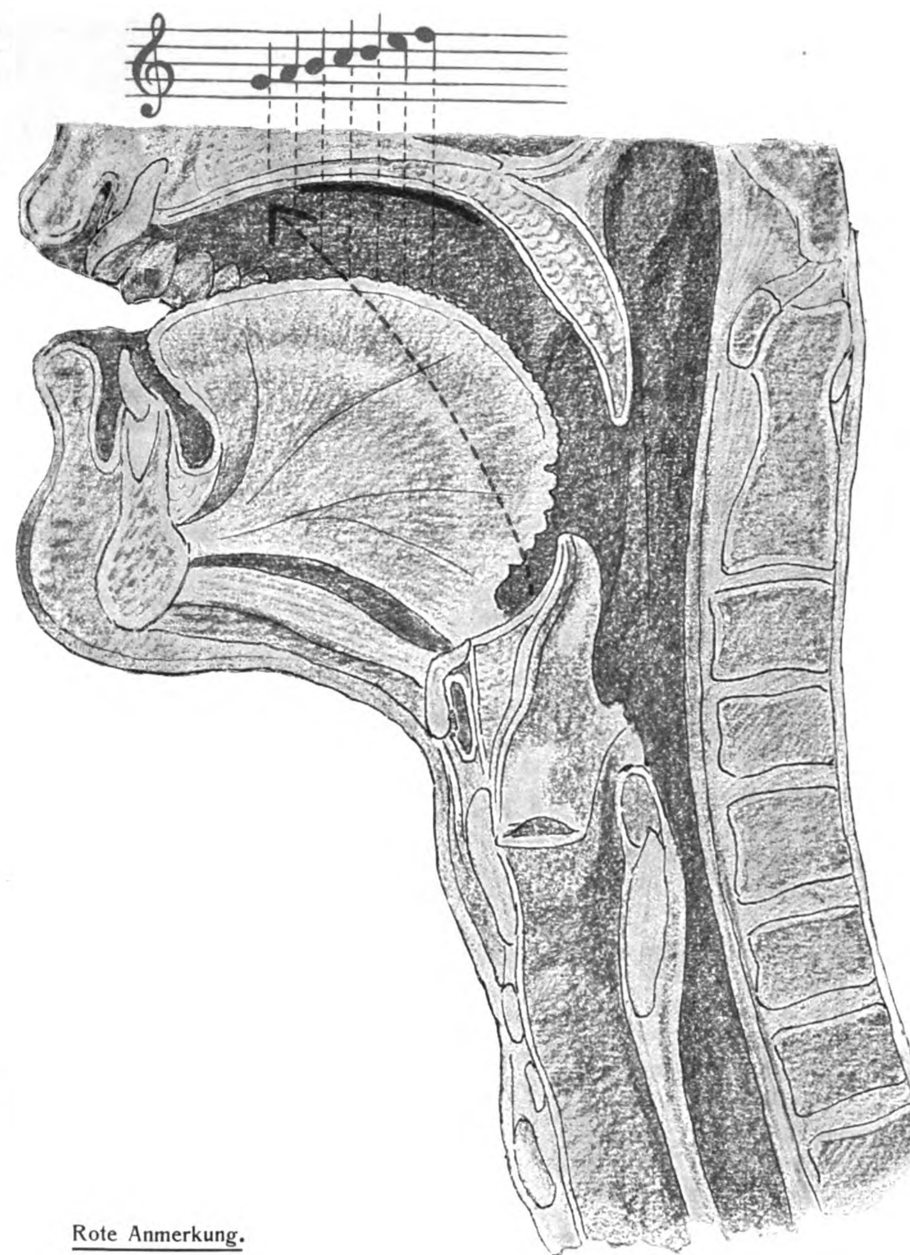
Ansatzwechsel. (Sopran, Alt, Tenor.)

II b *Zu Seite 19*



Rote Anmerkung.

Ansatzwechsel. (Bass und Baryton.) **III a** *Zu Seite 19*



Rote Anmerkung.

Gedeckte Töne für Alt und Sopran. **III b** *Zu Seite 19*

Über Stimmregister.

Was ist ein Stimmregister?

Eine Reihe von Tönen, die, auf besondere Art gesungen, durch besondere Haltung der Stimmorgane, wie Kehlkopf, Zunge und Gaumen, hervorgebracht werden. Jede Stimme rechnet mit 3 Registern, Brust-, Mittel- und Kopfstimme, doch werden nicht alle bei allen Stimmgattungen verwendet.

Zwei davon sind bei Anfängern oft einigermassen verbunden, das dritte gewöhnlich viel schwächer vorhanden oder gar nicht. Nur sehr selten trifft man von Natur auf ihrem ganzen Umfange gleichwertige Stimmen.

Existieren Register von Natur? Nein. Sie werden wohl erst durch jahrelanges Sprechen in ein oder der anderen dem Besitzer bequemsten oder durch Nachahmung angenommenen Lage geschaffen, die dann zur Gewohnheit wurde. Ist diese mit natürlich richtiger Muskelarbeit der Stimmwerkzeuge verknüpft, so kann sich die also geübte Lage stark gegen andere Stimmlagen heraus und ein Register für sich bilden, das natürlich nur Singenden zum Bewusstsein kommt.

Wenn hingegen schon beim Sprechen eine falsche Muskelthätigkeit in Anwendung kam, kann nicht nur die gebrauchte Stimmlage, sondern eine ganze Stimme schlecht klingend werden. In jeder Stimme kann also ein oder die andere Lage stärker oder schwächer sein, und ist's auch fast durchgängig, da die Menschen in der ihnen bequemsten resp. gewohnten Lage sprechen und singen, ohne an die rechte Stellung der Organe zu einander zu denken, selten schon als Kinder auf deutliches, schön klingendes Sprechen aufmerksam gemacht werden.

Im günstigsten Falle bildet die so geübte Lage mit der Zeit eine Grenze nach beiden Seiten, nicht sowohl des Vermögens, als der Ungeschicklichkeit oder Ungewohnheit. Man begrenzt die Stimme, indem man der Bequemlichkeit und Gewohnheit Rechnung trägt, ohne nach der Leistungsfähigkeit der Organe, noch nach den Anforderungen der Kunst zu fragen.

Wird nun eine solch besondere Art, die, sagen wir für 3—4 Töne ungefähr passend, auf 6—8 Töne ausgedehnt, so entsteht im schlimmsten Falle mit der Zeit an deren äussersten Grenze ein Bruch. Im besten Falle werden die über der Grenze zunächst liegenden Töne schwach und kraftlos gegen die vorher forcierten abstechen. Die eine Art zu singen, reicht nicht weiter, es muss eine andere angenommen werden, um weiterhin das schlechte Spiel vielleicht nochmals zu wiederholen.

Drei solcher Grenzen resp. Arten können gefunden und angewandt werden, Brust-, Mittel- und Kopfstimme, alle drei durch Übertreibung Register bilden, indessen sie eine Abtönung untereinander darstellen sollten, um ineinander zu verschmelzen. Die Organe müssten bei geschickter Führung des Lehrers, sowie durch Talent und Fleiss des Schülers so gestellt und gewöhnt werden können, dass sich eine Stimmlage unmerklich in die andere fügte. Dann würde Schönheit, Gleichmass und Ausdehnung der Stimme für ihre Verwendbarkeit geschaffen sein.

Wo sich die drei Arten gar zu verschieden und plötzlich voneinander abheben, werden sie zu einzelnen Registern, die man überall als selbstverständlich annimmt, und die seit Jahren eine erschreckende Rolle in der Gesanglehre spielen, die mehr als irgend etwas anderes dazu angethan sind, eine furchtbare Verwirrung unter Sängern und Lehrern heraufzubeschwören, an deren Ausrottung vielleicht gar nicht zu denken ist. Sind diese Register doch nichts weiter als drei unverbundene Arten des Gebrauchs der Stimm- und Resonanzwerkzeuge.

Bei den vielen üblen Angewohnheiten der Singenden, bei der gänzlichen Unkenntnis der Ursachen, ist's auch nicht zu verwundern, wenn man uns von 2, 3, 4, 5 Registern zu erzählen weiss, obwohl höchstens 3 in jeder Stimme enthalten sein können. Viel richtiger könnte man jeden einzelnen Ton jeder Stimme mit dem Namen eines Extraregisters beehren, denn schliesslich wird und muss jeder Ton in anderer Verbindung, wenn auch unmerklich, mit veränderter Organstellung genommen werden, soll er sich ebenbürtig in das Ganze fügen. Man klammerte sich also an die Bezeichnung von Brust-, Mittel- und Kopf**register**; verwechselte Stimme mit Register und schuf eine heillose Verwirrung, die zu entwirren nur vereinten **sehr starken Kräften** möglich sein wird.

Solange das Wort Register beibehalten wird, werden die Register auch nicht verschwinden. Und dennoch muss die Registerfrage aus der Welt geschafft werden, um einen anderen Ideengang zu erzeugen, der gesündere Anschauungen bei den Lehrern und wahrheitsgetreuere Auffassung bei Schülern und Sängern hervorbrächte.

Natürlich kann man auf die Ausbildung einer einzigen oder zweier verbundener Stimmlagen mehr Kraft verwenden, als auf eine in allen erreichbaren Lagen gleichmässig ausgeglichene Stimme. Dazu gehören viele Jahre geduldigsten Studiums und Beobachtung, oft langzeitige oder gänzliche Aufopferung einer oder der anderen Grenzlage zum Besten der zunächstliegenden schwächeren. Der Kopfstimme besonders, die wenn ungemischt, so lange ungleichmässig dünn gegen die mittlere Lage klingt, bis durch ausgeübte Elastizität der Organe und Widerstandsfähigkeit der Halsmuskeln ein positiver Ausgleich stattfinden konnte.

Stimmen, die nur eine resp. zwei Lagen umfassen, nennt man kurze Stimmen, deren Verwendung dann ebenso begrenzt ist, als sie selber.

Zudem muss man bedenken, dass sich alle Stimmen, gleichviel ob kurz oder lang, selbst diejenigen der allergeschicktesten Sänger, mit dem Alter gern von ihren höchsten Grenzen nach unten ziehen, sobald sie nicht immer auf ihren ganzen Umfang hin, mit subtilster Behandlung der Kopfstimme, geübt werden. Daraus hat man zu schliessen, dass man seiner Stimme immer die grösstmöglichste Ausdehnung zu geben hat, um des Notwendigen gewiss zu sein.

Der Bau der Organe trägt viel bei zur Stimmlage. Es giebt starke, schwache, tiefe, hohe Stimmen von Natur; aber jede Stimme ist durch ein gutes Studium im stande, eine gewisse Kraft, Biegsamkeit und Ausdehnung zu erlangen.

Leider spielt hier der Eigensinn eine grosse Rolle und arbeitet dem Lehrer gar oft entgegen. Viele wollen z. B. Altistin sein, weil sie sich entweder ängstigen, durch Gewinn hoher Töne die Stimme zu ruinieren, oder weil es ihnen bequemer ist, auch wenn sie sonst nichts dazu berechtigte.

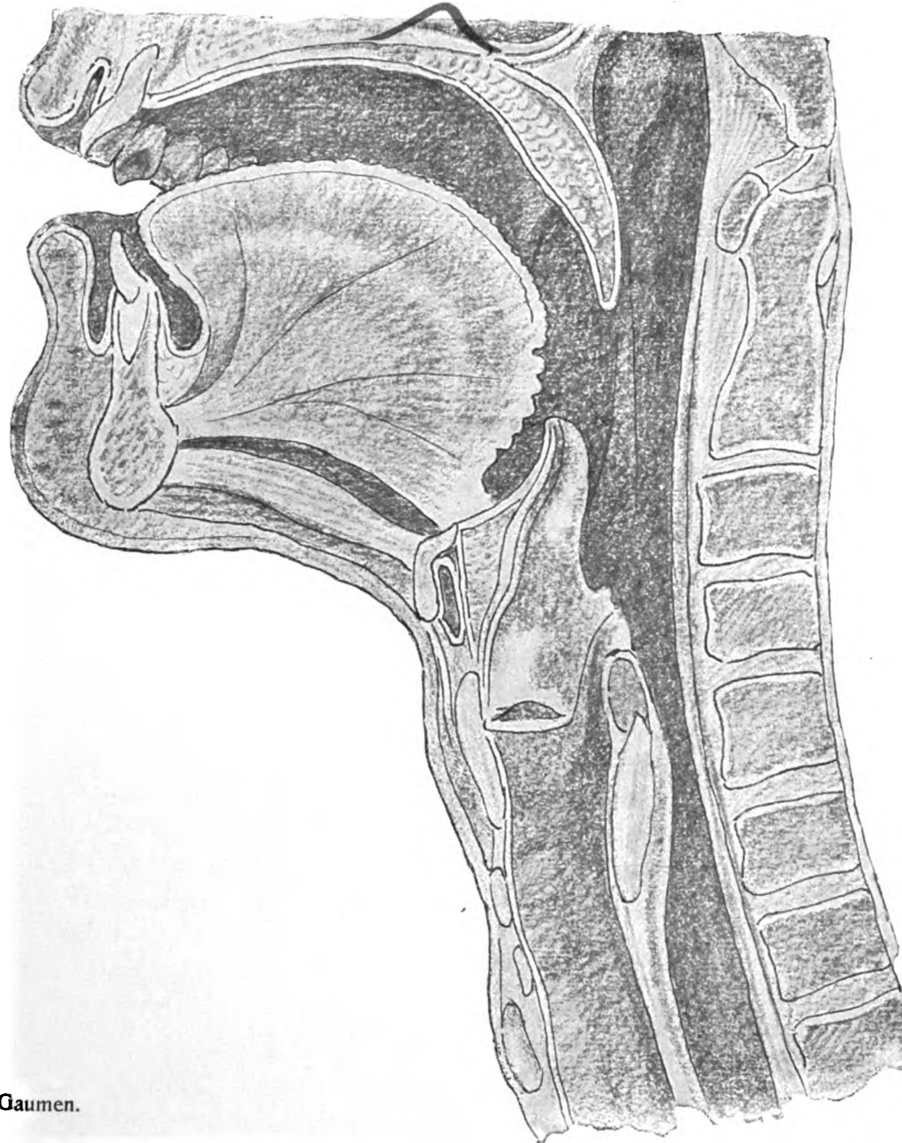
Heutzutage werden keine Opern mehr auf bestimmte Persönlichkeiten und ihre stimmlichen Sonderheiten geschrieben. Komponist und Dichter drücken aus, was sie empfinden, ohne Rücksicht auf eine Altistin, die kein hohes *c*, oder Sopranistin, die kein tiefes *as* oder *g* hat. Der Künstler aber wird stets finden, was er braucht.

Fast bei allen Sängern existieren Register, aber sie sollten nicht zu Gehör gebracht werden, sollten nicht existieren. Alles müsste dermassen mit gemischter Stimme gesungen werden, dass kein Ton auf Kosten des anderen forciert würde. Um Monotonie zu vermeiden, müssen dem Sänger natürlich ausserordentliche Ausdrucksmittel in allen Stimmlagen zu Gebote stehen. (Siehe die Verschiedenheit des Ansatzes und Stärkegrades.) Vor allem genaue Kenntnis der Resonanzvorteile der einzelnen Töne, sowie deren Verbindungen. Die Seele müsste die Färbung, Geschicklichkeit und Kenntnis der Ursachen, Atemführung und Formvollendung die Möglichkeit geben, jeden Stärkegrad und Ausdruck zu versinnlichen. Register werden demnach hervorgerufen, indem man eine Reihe meist aufsteigender Töne, auf ein und derselben Resonanzstelle erzwingt, anstatt zu bedenken, dass bei fortschreitender Bewegung kein Ton dem andern genau gleichen kann, weil die Organstellung jedesmal eine Veränderung erfahren muss. Der Gaumen muss elastisch zugänglich bleiben von den Vorderzähnen bis ans äusserste Ende; beweglich und allen Veränderungen unmerkbar. Auf die dauernde Verbindung des weichen Gaumens mit dem harten, die überall stattfinden kann, der mehr oder weniger gehoben und ausgebreitet den Ton verändert, kommt sehr viel an. Geraten Töne, wie es bei stark abgegrenzten Registern so oft der Fall ist, in eine Sackgasse, wird ein Entrinnen ohne Sprung in ein anderes Register unmöglich, der möglicherweise auch noch missglücken kann.

Bei jedem Ton, den der Sänger zu singen hat, muss ihm der Gedanke, höher gehen zu können, gegenwärtig bleiben, der Ansatz für verschiedene Töne nicht an ein und derselben Stelle erzwungen werden.

Der Kehlkopf darf nicht plötzlich heruntergedrückt oder hochgeschnellt werden, nur wenn man es als Effekt benützen will. Wenn man nämlich von einem Brustton auf einen Ton in der Mittellage oder Kopfstimme verbunden übergehen will, wie die alten Italiener thaten und auch ich es noch lernte, z. B.:





Rote Anmerkung.

Weichste Stelle am Gaumen.

Zu Seite 21

dabei wird der Brustton sehr nasal angesetzt, damit die Verbindung bestehen bleibt, und der Kehlkopf plötzlich auf den hohen Ton hinaufgeschnellt. Man nannte es: mit dem Ton überschlagen. Es wurde sehr viel angewandt und gab schöne Effekte, wenn es gut gemacht wurde. Ich verwende es heute noch und besonders gern bei italienischer Musik, wozu es gehört. Es ist eine Ausnahme von der Regel der unmerklichen oder unhörbaren Organveränderungen, die niemals plötzlich zu stande kommen dürfen.

Von einem halben Ton zum andern steigt die Tonleiter, ein jeder ist anders, jeder verlangt mehr Höhe, da kann auch die Position der Organe nicht auf mehreren Tönen dieselbe bleiben. Aber ebensowenig wie ein schroffer Wechsel der Art zu singen gehört werden soll, ebensowenig darf ein schroffer Wechsel in der Stimmempfindung des Sängers vor sich gehen. Jeder Ton muss auf elastischem Wege unmerklich vorbereitet sein und ein bequemes Empfinden beim Sänger sowie ein angenehmes Gefühl beim Zuhörer hervorrufen.

Die kleine rot gezeichnete Kuppe (siehe Bild) ist kolossal dehnbar und in unendlichen Nuancen verstellbar. So unbedeutend ihr Heben und Senken auch scheinbar sein mag, doch von weittragendster Bedeutung für Ton und Sänger.

Das Atemcentrum, das gleichzeitig Ansatz und Körper durch die Bauchpresse gegen die Brust bildet, hat seinen festen Sitz stets an, unter oder hinter der Nase. Ohne Körper bedeutet selbst das feinste Pianissimo nichts. Ausnahmen davon machen nur die allerhöchsten, ungemischten Kopftöne, die uns nichts ausdrücken können. Bei ihnen muss alle Körperschaft aufgegeben werden. Ihr schwebender Klang verträgt keinen Druck, also auch keinen Ausdruck, der allein durch Mischung der Gaumenresonanz möglich wird. Sie haben ihre Bedeutung allein ihrem reinen Wohlklang zu verdanken.

Am Gaumen sollen auch alle Vokale ihren ununterbrochenen Resonanzsitz bewahren. Die ganze Schönheit der Gesangskunst, der Kantilene sowohl als aller Technik beruht hauptsächlich auf ununterbrochener Verbindung von Ton und Wort, an der Schmiegsamkeit des weichen Gaumens an den harten, dem fortwährenden elastischen Anpassen des ersteren an den letzten. Das bedeutet nichts anderes als die elastische Form für den Atem, der alle Resonanzwinkel, solange der Ton währen soll, ununterbrochen auszufüllen hat.

Will man seinen Ton kontrollieren, und das sollte man beim Studieren immer, braucht man ihn nur daraufhin zu prüfen, ob man ihn ohne merkliche Veränderung der Organstellung, bequem weicher machen und gegen Nasen- resp. Stirnhöhlen höher treiben, d. h. ihm eine Fortpflanzungsform nach der Höhe zu schaffen kann. Dabei kann man gewahr werden, wieviel Höhe ein Ton gebraucht, ohne zu hoch zu sein und wieviel ihm oft an Höhe und Dauer **fehlt,** um hoch **genug** zu klingen. Da kommen ganz merkwürdige Sünden zu Tage! Ursache eines zu tief klingenden Tones — hauptsächlich kommen die sogenannten Übergangstöne von tiefer zur Mittellage und dieser zur hohen Lage in Betracht — zu hochgezogenes Gaumensegel nach hinten, das der Kopfstimme das Mitklingen wehrt, resp. zu tief gesenkter Gaumen unter der Nase, das den Ton zu lange und zu weit gegen die Zähne gepresst zur Folge hat. Dieser Fehler wird von sehr vielen Sängern in allen Stimmen fast an denselben Stellen begangen und kommen nur vom starren Festhalten desselben Resonanzplatzes für mehrere Töne und Nichtachtung des Hinzuziehens der Kopfhöhlenresonanz. Überall muss die Fortpflanzungsform bewusst geschaffen werden, ohne die ein Kunstgesang gar nicht zu denken ist.

Die Nichtachtung dieses wichtigsten Gesetzes hat gewöhnlich eine Überlastung der Stimmbänder und Halsmuskeln im Gefolge, die erst das Zutiefsingen und später das grässliche Tremolieren (siehe Tremolieren), heraufbeschwört, dem so viele Sänger zum Opfer fallen.

Ursache eines zu hohen Tones, zu langes Verweilen auf der Kopfhöhlenresonanz, wo der Ton mit Gaumenresonanz bereits gemischt sein müsste. Das kann bei besonders jungen Stimmen leicht geschehen und ebenfalls von Überlastung herrühren, wenn der Körper der Anstrengung des Studiums noch nicht gewachsen ist. Da muss sehr vorsichtig vorgegangen werden.

Es giebt aber auch Sänger und Sängerinnen, die zu viel Kopfstimme auf die ganze Stimmskala verwenden, die man weisse Stimmen nennt. Ohne genügendes Hinzuziehen der Gaumenresonanz sind sie ausser stande, einen tieferen Eindruck zu hinterlassen, weil ihr Ausdrucksvermögen gleich null ist. Frau

Wedekind und Frau Melba z. B. In diesem Falle würde sich empfehlen, das Gaumensegel ein wenig höher zu heben, den Kehlkopf etwas tiefer zu stellen, und den Vokal **u** — der die tiefere Kehlkopfstimmung bedingt —, allen anderen Vokalen weise verteilt beizumischen. Die Stimmen würden wärmer und ausdrucksvoller klingen.

Sobald der Sänger auf jeden Ton die richtige bequeme und unhörbare Fortpflanzungsform für den nächstliegenden bewusst zu schaffen im stande ist, müssen alle Registerfragen verschwinden. Es darf aber nicht auf Register gedrillt werden, nicht mehrere Töne an ein und derselben Stelle erzwungen worden sein. Jeder Ton erhält unmerklich seinen eigenen Platz, seine Höhe, Dauer, Stärke, deren er zu seiner Vollkommenheit bedarf. Und das alles beherrscht ein einziger Meister: das Ohr!

Dies Ziel wird leider so selten erreicht, weil es in der Meisterschaft: Mass zu halten, besteht, in dem sich aber leider nur wirkliche Meister üben.

Man kann annehmen, dass der tiefen Stimmlage die grösste Kraft, der mittleren die meiste Ausdrucksfähigkeit, der hohen der weittragendste Klang zu eigen ist.

Die beste Mischung aller drei untereinander kann sich durch Geschicklichkeit des einzelnen Individuums, ja oft nur durch das gute Ohr dafür zur höchsten Kunst herausbilden. Wenn sich Ausdruck des Wortes Schönheit des Materials und vollkommene Phrasierung zu grösster Vollendung zusammenfinden, so beruht das entweder auf Kenntnis oder natürlicher Geschicklichkeit der ungeheuren Varietät, die gesungenen Worte denjenigen Resonanzverbindungen anzupassen, die im stande sind, den Ausdruck, also den Geist des Wortes zu versinnlichen. Sie werden durch eine stärkere Nuance nach einer oder der anderen Resonanzseite oft hervorgebracht, ohne indessen die Verbindung oder Schönheit der Tonphrase zu zerreissen. Hier spielt das ethische Gefühl die Hauptrolle, denn trotz aller Kraft, aller Wahrhaftigkeit muss es schön, resp. in seinen Grenzen bleiben.

Auch dieses Gesetz bleibt sich für alle Stimmen gleich. Es handelt sich um den ganzen Umfang einer für den Kunstgesang ausgebildeten Stimme, die der grossen Aufgabe gegenüber steht, Kunstwerke zu verkörpern, die kein Volkslied, sondern meist Menschentragödien bedeuten.

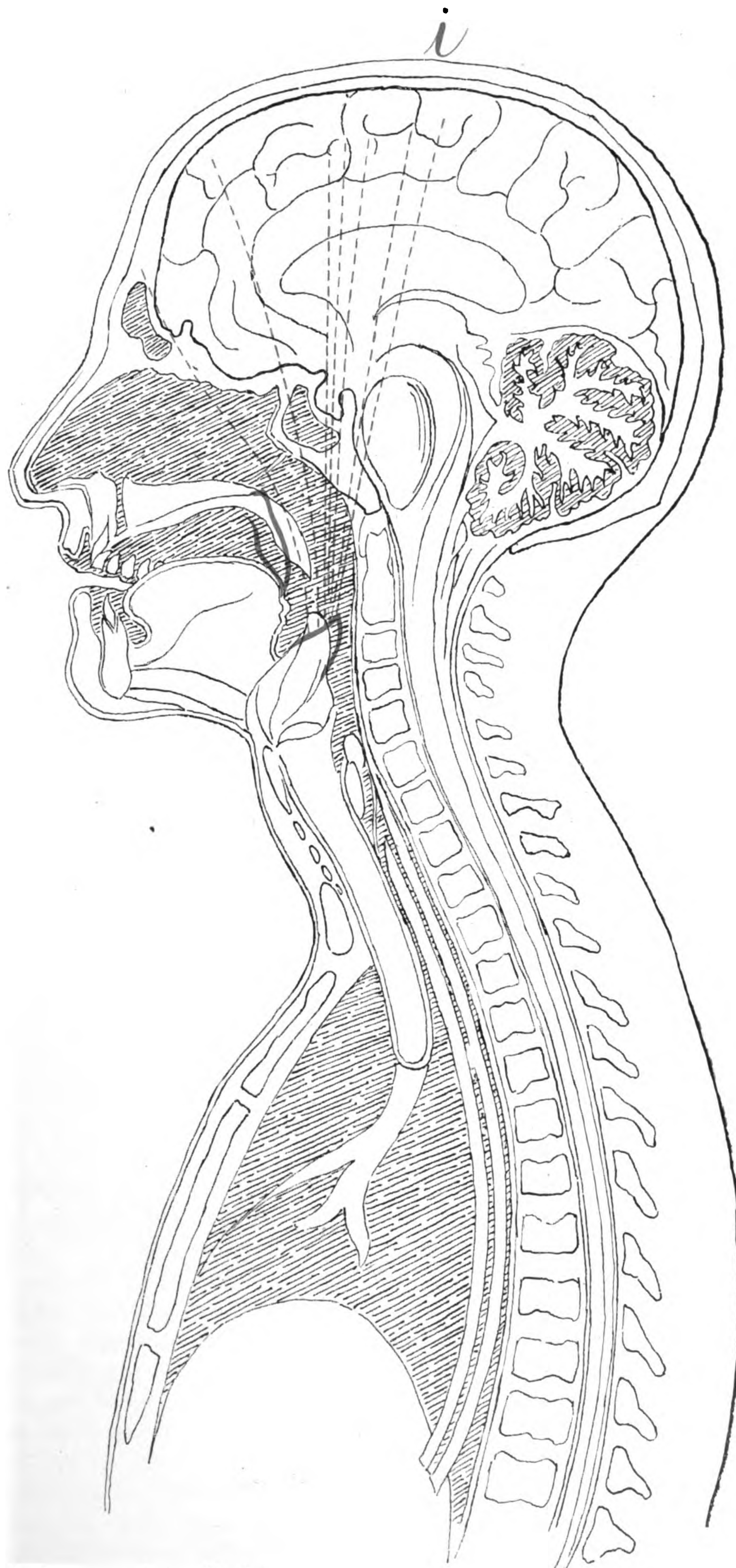
Die meisten männlichen Stimmen, Tenöre zumeist, halten es unter ihrer Würde, womöglich unnatürlich oder lächerlich das Falsett, das allen Männerstimmen, — wie die Kopfstimme **allen** Frauenstimmen — zu eigen ist, zu gebrauchen. Es fehlt ihnen das Verständnis für seine Mitarbeit, weil sie dessen Existenz oft gar nicht ahnen, oder es nur von seiner ungemischten Reinheit, d. i. der dünnsten Seite kennen. Von seiner Verwendung haben sie keine Ahnung. Ihr Gesang ist aber auch meist danach.

Die Mischung ist von Natur schon in allen Stimmgattungen vorhanden, die Geschicklichkeit aber und Kenntnis muss sie auszubeuten verstehen, sonst ist auch die Naturanlage wertlos.

Theodor Wachtel.

Das Vollkommenste, dessen ich mich aus meiner Berliner Zeit erinnere, bot Th. Wachtel in dieser Beziehung, der mit seiner selten herrlichen Stimme alle Gesangskunst vereinigte, die, wie es scheint, uns ganz abhanden kommen soll. Wie schön waren seine Koloraturen, sein Triller einfach makellos. Phrasierung, Kraft, Klangfülle und Schönheit waren vollkommen, musikalisch tadellos. Wenn er über Arnold, G. Brown, Stradella, Vasco, Postillon und Lyonel nicht hinausging, mochte er wohl fühlen, dass er dem Wagner-Geiste nicht gewachsen war. Das war sehr klug von ihm. Als ersten Gesangskünstler, dessen Stimme grossartig gebildet war und sich bis an sein Lebensende erhielt, habe ich Wachtel immer vollste Bewunderung und Anerkennung zollen müssen, im Gegensatz zu den vielen anderen, die sich grösser dünkten als er und ihm nicht das Wasser reichen konnten.

In letzter Zeit hat mir der kleine italienische Tenor Bonci herzliche Bewunderung seiner prachtvoll ausgeglichenen Stimme, seiner vollendeten Gesangskunst und Kenntnis seines Materials abgerungen und trotz seiner geradezu lächerlichen Figur, die er in serieusen Rollen spielte, fand er ungeteilten herzlichen



Rote Anmerkung.

Stimmempfindung der höchsten ungemischten Kopfstimme.

Zu Seite 23

Beifall. Könnten deutsche Tenöre nicht auch gut singen lernen, trotzdem sie Wagner interpretieren? Hätten sie gerade *diesem Meister* gegenüber nicht die Verpflichtung, ihre Stimme rücksichtslos gebrauchen zu lernen? Ist es nicht eine Missachtung unserer grössten Meister, wenn sie vor dem bel canto, Triller, Koloraturen ewig Verstecken spielen müssen? Erst wenn man sich der Schwierigkeit der Gesangskunst bewusst ist, wird sie einem so recht lieb und wert. Dann erst gehen einem die Augen für die Verpflichtungen auf, die man ihr sowohl als dem Publikum schuldet.

Die Erkenntnis einer Schwierigkeit macht einem das Studium doppelt anziehend, das mühsame Erklimmen einer Höhe, die mir keiner streitig machen kann, ist ein erreichtes Ziel.

Stimmen, bei denen die Gaumenresonanz, die Kraft also überwiegt, sind am schwersten zu dirigieren und zu erhalten. Man nennt sie gemeinhin: Bruststimmen. Ausserordentliche Kraft und Klangfülle in den mittleren Lagen sind gar verführerisch. Selten nur werden sich Vernünftige finden, die auf solche Überfülle zu Gunsten der Kopfstimme, d. h. ungefährdeter Stimmverwertung und Erhaltung Verzicht leisten würden, auch wenn es nur zeitweilig zu geschehen hätte.

Grosse Stimmmittel dürfen ungestraft erst nach langem, regelmässigem Studium der Öffentlichkeit und somit Anstrengungen ausgesetzt werden.

Der reine Kopfton ohne Beimischung von Gaumenresonanz ist kraftlos in der Nähe, aber durchklingend und weittragend wie kein anderer. Gaumenresonanz ohne Beimischung von Kopfhöhlenresonanz (Kopfstimme) macht die Töne sehr stark in der Nähe, aber klanglos für den weiten Raum. Das ist wohl der beste Beweis, wie sehr *jeder* Ton der rechten Mischung bedürftig ist.

Höchste Kopfstimme.

Wie schon früher gesagt, können mit reiner Kopfstimme, ohne Beimischung von Gaumenresonanz, fast grenzenlose Höhen erreicht werden. Besonders vermögen es ganz junge Stimmen, die aller Anstrengung bar die notwendige Anlage und Geschicklichkeit besitzen, welche sich auf die Organstellungen von Kehlkopf, Zunge und Gaumensegel zu einander beziehen. Eine Geschicklichkeit, die, sobald sie mit Unkenntnis des Phänomens verbunden ist, blinder Zufall genannt werden muss und deshalb oft ebenso rätselhaft verschwindet, als ihr Begegnen dem Lehrer oder Zuhörenden rätselhaft erscheint. Wie oft ist sie mit der grössten Ungeschicklichkeit gepaart, andere als die höchsten Kopftöne zu erzeugen. Gewöhnlich haben sie ein sehr kurzes Leben, weil die Eigentümer von den Lehrern als Wundertiere hinausgestellt werden, noch ehe sie eine Ahnung von Stimmgebrauch, Gesang, Ton und Ursachen haben. Ein falscher Druck der Muskeln, eine schlechte Zungenbewegung (das Heben der Spitze, z. B.) ein Stärkermachenwollen des Tons, alles das bläst dem Wundertier gar schnell für alle Zeiten das Lämpchen aus.

Wir Lehmanns Kinder sangen in unserer Jugend in die höchsten Höhen hinauf. Meiner Schwester Marie war's eine Kleinigkeit, das viergestrichene *c* 100 Mal hintereinander anzuschlagen und lange darauf zu trillern. Sie hätte sich mit 7 Jahren schon hören lassen können. Da unsere Stimmen aber, durch unsere Lebensverhältnisse gezwungen, zu frühen Anstrengungen ausgesetzt waren, verloren sich auch die immensen Höhen, doch blieb immer noch genug übrig, um die Königin der Nacht mit dem hohen *f* zu singen.

Nachdem ich meiner tiefen und mittleren Stimmlage durch das Studium dramatischer Partien viel mehr zumuten musste, liess ich die höchsten Töne nunmehr aus den Übungen fort, hätte mich dann aber auch nicht mehr immer darauf verlassen können. Nunmehr ich weiss, woran alles liegt, wird es mir heute sehr leicht, das hohe *f* nicht nur vorübergehend anzuschlagen, sondern in drei Oktaven bequem daran herunterzugehen. Aber durch den geringsten Druck irgend eines Organs verliert die Kopfresonanz ihre Klangfähigkeit, d. h. der Atem strömt dann nicht mehr dahin, wohin er sollte, kann keine Wirbel erzeugen und diese die Räume auch nicht mehr ausfüllen.

Man soll nur nicht denken, die Kopfstimme habe keine Kraft. Sie ersetzt durch Klang, wenn sie richtig verwandt wird, alle Kraft.

Sobald die Kopfstimme wo immer in Betracht kommt, sollte man nie ein offenes **a** singen wollen, weil auf **a** die Zunge am plattesten liegt. Man sollte an **e** und in höchster Lage sogar an **i** denken, **e** und **i** mit dem **a** mischen und dadurch die Zungenposition und diejenige des Gaumens hervorrufen, die den Weg frei machen, um den Kopfhöhlen den Atem zuzuführen.

Sänger, die hingegen **e** und **i** zu scharf sprechen, brauchen bloss **u** einzumischen, stellen dadurch den Kehlkopf tiefer, wodurch Vokal und Ton sich dunkler färben.

Da der Atemstrom auf den hohen Tönen furchtbar schnell kreisende Wirbel verursacht — je höher, je schneller —, wird durch den geringsten Druck, der die Form, in der sie kreisen, verletzen könnte, die Ruhe des Tons, dessen Höhe, vielleicht der ganze Ton in Frage gestellt. Jeder hohe Ton muss ruhig schweben, wie die Höhe eines jeden Tones überhaupt.

Bass und Bariton begrenzen ihre Stimmen nach der Höhe mit



also mit gemischter Stimme. Niemals werden reine Kopf-, d. h. Falsetttöne darüber verlangt. Für unbedingt notwendig halte ich es aber für jeden Gesangskünstler, dass er sich Rechenschaft von seinem Falsett giebt, um es bewusstvoll seinem Können einzuverleiben. Weder Bass noch Bariton sollten versäumen, ihm die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken und es als wichtigsten Hilfsfaktor gebrauchen lernen.

Mit welcher Meisterschaft übte Betz es aus, wie klang seine Stimme edel und schön in allen Lagen, wie gleichmässig kräftig und unfehlbar frisch. Und man glaube nur nicht, dass er es von Natur so mitbekommen hatte. Als Anfänger konnte er in Berlin gar nicht genügen. Man stellte ihn vor die Alternative, sich entweder sehr zu befleissigen, oder ein anderes Engagement zu nehmen, da ein Vertreter für ihn bereits in Aussicht genommen sei. Betz zog vor fleissig zu sein, fing auch an Cello zu spielen, lernte hören und schwang sich schliesslich zu unserm ersten Meistersinger empor, der uns in vielen Rollen unvergesslich bleiben wird. Betz konnte gleich mir noch manches, was heute weder mehr gelehrt noch gelernt wird. (Siehe Aussprache.)

Dehnbarkeit der Stimme und Registerausgleich.

Das ganze Geheimnis beider beruht auf dem richtigen Heben und Senken des weichen Gaumens und des daran haftenden Gaumensegels, das den aus der Vorratskammer kommenden, gegen die Brust gedrängten und dadurch kontrollierbaren Atem, der klingend dem Kehlkopf entströmt, in zwei Resonanzabteilungen zu teilen vermag, resp. auf des Sängers glücklicher Veranlagung und Geschicklichkeit, Gaumen und Kopfhöhlenresonanz für jeden Ton so einzustellen oder in Bereitschaft zu halten, wie es Höhe, Stärke und Dauer jedes einzelnen Tons, oder eine Reihe verbundener Töne mit ihren Fortpflanzungsformen erheischen.

Das Tremolieren.

Grosse Stimmen, die durch weite kräftige Organe, in denen der Atem breit und stark strömen kann, geschaffen werden, sind darum leicht zum Tremolieren geneigt, weil das Ausströmen des Atems gegen die Stimmbänder zu unmittelbar erfolgt. Der Atem wird aus Lunge und Leib direkt dorthin gesandt, anstatt durch die Bauchpresse vorne gegen die Brust an den Kontrollapparat getrieben zu werden, von wo aus er erst in minimalster Qualität, kontrollierbar an die Stimmbänder abgegeben wird. Ohne Aufenthalt strömt er durch sie hindurch, ohne sie zu belästigen, aber sie immer mehr oder weniger in Spannung haltend, was wieder durch die Kontraktion und Auflösungsfähigkeit der Muskel unterstützt

wird. Den Stimmbändern weich entströmend, wird er nun, durch die Zunge unterstützt, an seine Resonanzräume geleitet, deren Formen er gleichsam in allen Ecken ausfüllt.

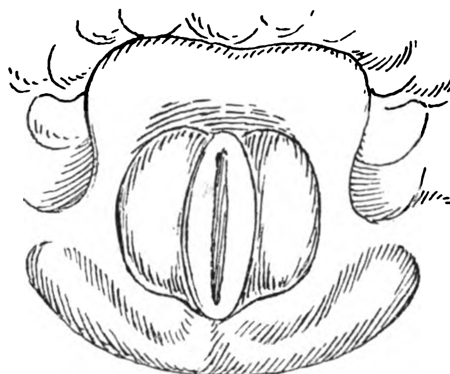
Selbst die stärksten Stimmbänder können unkontrollierten Atemdruck auf die Dauer nicht ertragen. Sie verlieren die Spannung und die Folge davon ist das Tremolo.

Beim Einatmen soll die Brust sich gar nicht oder nur wenig heben (man müsste denn eine Übung zur Brusterweiterung daraus machen wollen). Der Druck des Atems gegen die Brust muss so lange anhalten, als ich einen Ton zu halten oder eine Phrase zu singen wünsche. Sobald Bauch- und Brustpresse aufhören, ist auch der Ton resp. der Atem zu Ende. Erst gegen das äusserste Ende des Atems resp. des Tons oder der Phrase, darf der Druck langsam nachlassen, die Brust langsam einsinken.

Während des Singens bin ich gezwungen, den Atemdruck gegen die Brust gleichmässig durchzuführen, da hierdurch wieder allein der Atem den Stimmbändern gleichmässig zugeführt werden kann, was die Hauptbedingung eines ruhigen Tons und geregelter, einzig möglicher Stimmbandverwertung ist.

Die fortgesetzte Kontrolle des Atemdrucks gegen die Brust giebt dem Ton, sobald er beim Ansatz ein Centrum am erhöhten Gaumen trifft, die Basis, den Körper, der selbst im schwächsten Pianissimo enthalten sein muss. Die Atemkontrolle darf nie aufhören. Der Ton sollte nie über die Kontrolle stark, nie unter die Kontrolle schwach gemacht werden. Das sollte ein strenges Gesetz des Sängers sein.

Ich lenke meine ganze Aufmerksamkeit auf den Druck gegen die Brust, der die Thür zur Vorratskammer des Atems bildet, aus der ich ununterbrochen nur ebensoviel an die Stimmbänder abgebe, als ich abzugeben wünsche. Ich darf nicht geizen und doch nicht gerade verschwenderisch damit umgehen. Nebst der Ruhe giebt der Druck gegen die Brust (Kontrollapparat) auch die Stärke also und Dauer. Von der guten Kontrolle hängt die Länge des Atems ab, der ohne Unterbrechung von hier gegen die Resonanzräume schwingt und in elastische Form der Resonanzwerkzeuge gebannt, unserm Willen dienen muss.



Stimmbänder.

Man sieht nun wohl, wie leicht Stimmbänder durch unkontrollierten Atemstrom zu Schaden kommen können, wenn er in ganzer Machtfülle gegen sie hindurchgetrieben wird. Man sehe sich die Stimmbänder nur einmal auf dem Papier an, um sich der Thorheit bewusst zu werden, diese kleinen feinen Bänderchen förmlichen Atemexplosionen auszusetzen. Sie können gar nicht genug geschont, aber auch gar nicht richtig genug geübt werden. Alle unrechtmässige Arbeit muss ihnen erspart und dem Kontrollapparat der Brustwiderstandsmuskel zugewiesen werden, die mit der Zeit einen ganz gehörigen Puff vertragen lernen.

Schon das Vibrato, zu welchem volle Stimmen neigen, sollte im Keim erstickt werden, da sich allmählich aus ihm ja doch das Tremolo und später noch viel Schlimmeres entwickelt. Man kann dem Ton durch die Lippen Leben einhauchen, also auf unschädliche Weise. Doch davon später (Aussprache). Vibrato ist das erste Stadium, Tremolo das zweite, ein drittes und letztes bedeutend hoffnungsloser, das sich durch Zutiefsingen auf den obersten Mitteltönen der Grenzlage anzeigt. Ebenfalls auf Überlastung der Stimmbänder zurückzuführen, gesellt sich ihr noch Überanstrengung der Halsmuskeln hinzu, die durch dauerndes Zusammenkrampfen ihre elastische Kontraktions- und Auflösungsfähigkeit verloren haben, weil Tonhöhe und Stärke auf falschem Wege erzwungen wurden. Beide lassen sich nicht erzwingen, die Höhe nur schwebend über allem erhalten, Stärke nicht durch krampfhaftes Zusammenpressen der Halsmuskeln, sondern durch weitestgehende Ausfüllung der Atemform und Resonanzräume erlangen, wenn der Kontrollapparat die Führung übernimmt.

Die Nichtachtung der Kopfstimme (Obertöne) rächt sich bitter.

Je mehr Kraftanstrengungen gemacht werden, sie zu erzwingen, sie festzuhalten, je schlimmer die Folgen. Dann giebt's für die meisten Unglücklichen nur ein Facit: die Stimme ist verloren! Wie erbärmlich! Ist das erste und zweite Tremolostadium schon schwer zu beseitigen, weil die Ursache selten er- und noch seltener die Gegenmittel bekannt sind, so bedeutet die Reparatur des letzten Stadiums geradezu einen Kampf, aus dem nur unsägliche Geduld als Siegerin hervorgehen kann.

Wunderkuren giebt es nicht für den Sänger. Ganz langsam nur kann Schwebung für Schwebung wieder gewonnen werden. Im Worte „Schwebung" liegt schon der Begriff der Arbeit. Nie mehr darf der Atem unkontrolliert durch die ermatteten Stimmbänder strömen, nur immer gegen die Brust getrieben werden, als sollte er dort direkt hinaus. Die Halsmuskeln müssen so lange brach gelegt werden, bis sie sich des krampfhaften Zusammenpressens entwöhnt haben. So lange, bis die Obertöne wieder richtig schweben, und lange, wenn auch ganz piano, sich richtig schwebend erhalten. Das scheint anfänglich ganz unmöglich, ist auch sehr schwer, es verlangt alle Energie des Kranken. Aber es ist möglich und kann ihm nicht erspart bleiben, da es der einzige Weg zur gründlichen Heilung ist. Der Kranke hat eine höchst unangenehme Periode zu durchlaufen. Ist er fleissig und achtsam, kann er sehr bald auf seine alte Art nicht mehr singen, aber die neue Art ist ihm hauptsächlich darum ganz fremd, weil sein Ohr sich immer noch so hört, wie er sich sonst zu hören gewohnt war. Bis er seinen so lange fälschlich maltraitierten Muskeln wieder etwas wird bieten können, darüber können Jahre vergehen. Keiner sollte davor zurückschrecken, kann er es als Sänger ausübend nicht mehr gebrauchen, so doch sicher als Lehrer, denn ein Lehrer muss gut singen können. Wie soll er andern Stimmempfindungen beschreiben, die er selbst nie empfand? Ist es nicht ebenso, als wollte einer eine Sprache lehren, die er nicht spricht? Oder ein Instrument, das er selbst nie gespielt? Wenn er sich selbst nicht hört, wie soll er andere hören lehren?

Stadium der Krankheit und Geschicklichkeit des Kranken sprechen natürlich viel mit. Aber man kann eine jahrelange Gewohnheit nicht ausziehen wie ein altes Kleid, und auch jedes neue Kleid ist uns unbequem. Man kann weder von sich noch andern eine schnelle Heilung verlangen. Gehört auch Mut und Energie zu dem Unternehmen, so lernt man dafür seine Stimme mit Bewusstsein zu gebrauchen, wie es von Anfang an hätte sein sollen.

Man muss sich übrigens darauf gefasst machen, dass selbst bei guter Heilung die alten Gewohnheiten gleich Hühneraugen bei Regentagen, sobald man physisch nicht disponiert ist, zum Vorschein kommen. Das darf aber nicht mutlos machen, denn Beharrlichkeit führt zum Ziele! —

Wie ich schon früher sagte, möchten stimmkranke Sänger am liebsten durch Wunderkuren geheilt werden, und es giebt auch Lehrer und Sänger, die solche Wunderkuren in wenig Wochen oder Stunden zu vollbringen sich rühmen.

Vor denen aber warne ich! Ebenso wie vor gewissenlosen Ärzten, die in dem Kehlkopf herumpinseln, brennen, schneiden und alles schlimmer machen, anstatt besser.

Dass die Sänger sich nicht zusammenthun, sie öffentlich zu brandmarken, um ihnen ihr Handwerk für ewige Zeit zu legen, begreife ich nicht.

Es giebt kein anderes Mittel, als langsames, sehr sorgfältiges Studieren der Ursachen der Krankheit, die fast in allen Fällen im unkontrollierten Atemausströmen durch die Stimmbänder und Nichtachtung der Kopfstimme d. h. Obertöne liegt, sowie am Erzwingen der Tonhöhe und Stärke an falscher Resonanzstelle des Gaumens und am Zusammenkrampfen der Halsmuskeln. Hierin sind fast durchgängig alle Fehler zu suchen, in deren Erkenntnis das Mittel zur Hebung derselben auch schon vorgeschrieben ist.

Der Heilungsprozess ist schwierig und langwierig. Es gehört eine unbeschreibliche Geduld des Patienten sowohl als des Arztes, d. i. des Schülers und des Gesanglehrers (der hier einzig richtige Arzt) dazu, weil die Kopfnerven durch das Bewusstsein des Unvermögens schon genugsam angegriffen sind, die doch leicht und mühelos beim Anschlagen der Kopfstimme agieren müssen.

Stimmreparaturen bedürfen der grössten Objektivität und Vorsicht des Lehrers, der dem Schüler Mut zusprechen muss, und aller Gemütsruhe, Nervenstärke und Geduld des Schülers, um zum gewünschten Ziel zu gelangen.

Wollen ist Können!

Die Zunge.

Da der Zunge oberhalb des Kehlkopfs die Leitung der Atemsäule an die Resonanzräume obliegt, kann man ihr und ihrer Lage beim Sprechen sowohl als beim Singen nicht Aufmerksamkeit genug schenken. Zu hoch oder zu tief liegend, kann sie den Ton bedeutend verändern. Indem sie den Atem drückt, ihn gequetscht, ja unmöglich machen.

Sie hat eine unendlich feine, ausserordentlich schwierige Aufgabe zu verrichten. Sie muss so stehen, dass sie den Kehlkopf nicht drückt. Zunge und Kehlkopf müssen sich aus dem Wege gehen, trotzdem sie stets miteinander arbeiten, aber eins darf das andere nicht genieren, und wo eins nicht weiter ausweichen kann, muss es das andere auf sich nehmen. Deshalb muss der Zungenrücken hoch, der Kehlkopf tief stehen.

Die Zunge muss meist eine Rinne bilden. In tiefster Lage liegt sie verhältnismässig am flachsten, die Spitze **immer** an und unter den Vorderzähnen, so dass sie sich mitten heben kann.

Sobald die Rinne geschaffen, räumt sich die Zungenmasse dadurch aus dem Wege, dass sie an beiden Seiten hoch steht. Zeichnungen dafür zu entwerfen, sind fast unmöglich, man kann das am besten im Spiegel sehen. Sobald der Kehlkopf tief genug steht, die Zunge elastisch gegen den Gaumen zu gestellt und nach hinten hinaufgezogen wird (siehe Bild a), stellt sich die Rinne von selber ein. Man kann sich beim Aussprechen von **a** (das man immer mit **u** und **o** mischt) sehr gut das Gähnen vorstellen.

Die Rinne muss gebildet werden, um dem Atem die Resonanz an dem Gaumen unter der Nase zu ermöglichen, besonders in mittlerer Lage, d. h. was Bass und Bariton (deren höchste Stimmlage nicht in Betracht kommt) also Höhe, alle anderen Stimmen aber mittlere Lage nennen.

Ohne die Zungenrinne ist kein Ton vollkommen in seiner Resonanz, er kann sie nicht ausbeuten; eine Ausnahme machen nur die allerhöchsten Kopf- und Falsetttöne, die, aller Gaumenresonanz entledigt, ihren Platz einzig und allein in den Kopfhöhlen haben. Stark und weich muss sie sich geschickt jedem Buchstaben anpassen, resp. ihn formen helfen. Mit grösster Feinfühligkeit muss sie sich jeder Tonschwingung anschmiegen, mit Blitzesschnelle und Accuratesse jedem Ton- und Buchstabenwechsel förderlich sein; ohne ihre Stellung zu früh aufzugeben oder zu lang darauf zu verweilen, muss sie in höchster Lage fast in der Luft auszusprechen vermögen.

Sie muss trotz aller Kraft und Festigkeit dennoch voll zartester Rücksicht gegen den Atem sein, der wie schon oft gesagt, oberhalb des Kehlkopfs oder im Kehlkopf selbst nicht dem geringsten Druck unterworfen sein darf. Der Druck beschränkt sich einzig auf Bauch- und Brustmuskelpresse, und dies selbst könnte man vielleicht besser noch Drang als Druck nennen.

Unbehindert muss die Atemsäule sich an ihrem obersten Ende gleich einem Strahlenbüschel — alle Schleimhäute mit ihren Schwingungen gleichmässig ausdehnend und ausfüllend — in den Resonanzräumen ausbreiten und in die Kopfhöhlen dringen können.

Wo der Zungenrücken nicht höher steigen kann, muss der Kehlkopf tiefer gestellt werden, das kommt in hohen Lagen sehr oft vor, man hat dann nur ein **u** in den zu singenden Vokal einzumischen, das man aber nicht vorn im Munde, sondern hinter der Nase mit auszusprechen hat. — Da wo der Kehlkopf sehr tief stehen muss, darf natürlich die Zunge nicht **zu** hoch stehen, sonst würde sie die Stellung des Kehlkopfs beeinträchtigen. Da muss die Zungenmasse wo anders hin geschafft, also eine Rinne gebildet werden (siehe Bilder). Das muss man hören und fühlen lernen. Kehlkopf, Zungenrücken und Gaumen in fortwährend wechselseitiger Hilfsbereitschaft zu halten, muss zur Gewohnheit werden. Ich verspüre Zungen- und Kehlkopfaktion bei mir folgendermassen.

Sobald wir die Zunge in unserer Gewalt — d. h. sie eine Rinne zu bilden gewöhnt haben — können wir sie dreist als Stütze für Atem und Ton resp. Vokal gebrauchen. Auf ihrem eingebogenen Rücken hält sie uns die Vokale, mit ihrer Spitze viele Konsonanten fest. Bei aller Elastizität muss man ihr sehr viel Kraft und Ausdauer anerziehen.

Ich z. B. schnelle meine Zunge mit ungeheurer Kraft, nach jedem Silbenwechsel, sofort wieder in ihre beim Singen normale Lage zurück, d. h. mit der Spitze unter die Vorderzähne, mit dem Rücken hinten hinauf . Das geht wie der Blitz so schnell, fortwährend. Gleichzeitig stellt sich mein Kehlkopf stets so, dass er von der Zunge nicht geniert, also nicht gedrückt werden kann. Durch das Hinaufschnellen der Zunge nach hinten geht sie dem Kehlkopf aus dem Wege, die Zungenmasse wird dem Halse entrückt.

In der Mittellage, wo weder Zunge noch Kehlkopf zu tief oder zu hoch stehen dürfen, wird also die sehr beträchtliche Rinne geschaffen, um den klingenden Atem erst gegen den Vordergaumen unter der Nase, dann langsam an der Nase entlang bis dahinter zu führen, wo dann, wenn der höchste Punkt (die Kuppe, die ausserordentlich dehnbar) erreicht ist, sich das Gaumensegel senkt, um den Weg zu den Kopfhöhlen gänzlich für die Kopfstimme freizugeben. Dabei stellen sich die Seiten der Zunge hoch; und jede Zunge kann dann nur so viel Raum einnehmen, als sie, ohne dem Ton hinderlich zu sein, einnehmen darf.

Die bösen, bösen Zungen! Eine ist zu dick, die andere zu dünn, eine dritte zu lang und eine vierte gar zu kurz.

Lauter faule Ausreden, meine Herrschaften!

Vorbereitung zum Singen.

Man kann nicht ordentlich singen, ohne sich geistig und körperlich mit allen stimmerzeugenden Organen dazu vorbereitet zu haben.

Wir haben dabei dreierlei Funktionen auf einmal auszuführen:

Erstens: ruhig, nicht zu tief Atem zu holen, den Atem gegen die Brust zu treiben und dort festzuhalten bis An- und Ausströmen desselben, d. h. das Singen beginnt (siehe Bild für den Atemweg).

Zweitens: den weichen Gaumen gleichzeitig gegen die Nase zu heben — so dass der Atem so lange stockt, bis der Gesang anhebt.

Drittens: gleichzeitig die Zunge zurückzuschnellen, deren Rücken sich dabei hebt, um sich elastisch nun allen Wünschen des Singenden resp. des Kehlkopfs zu fügen.

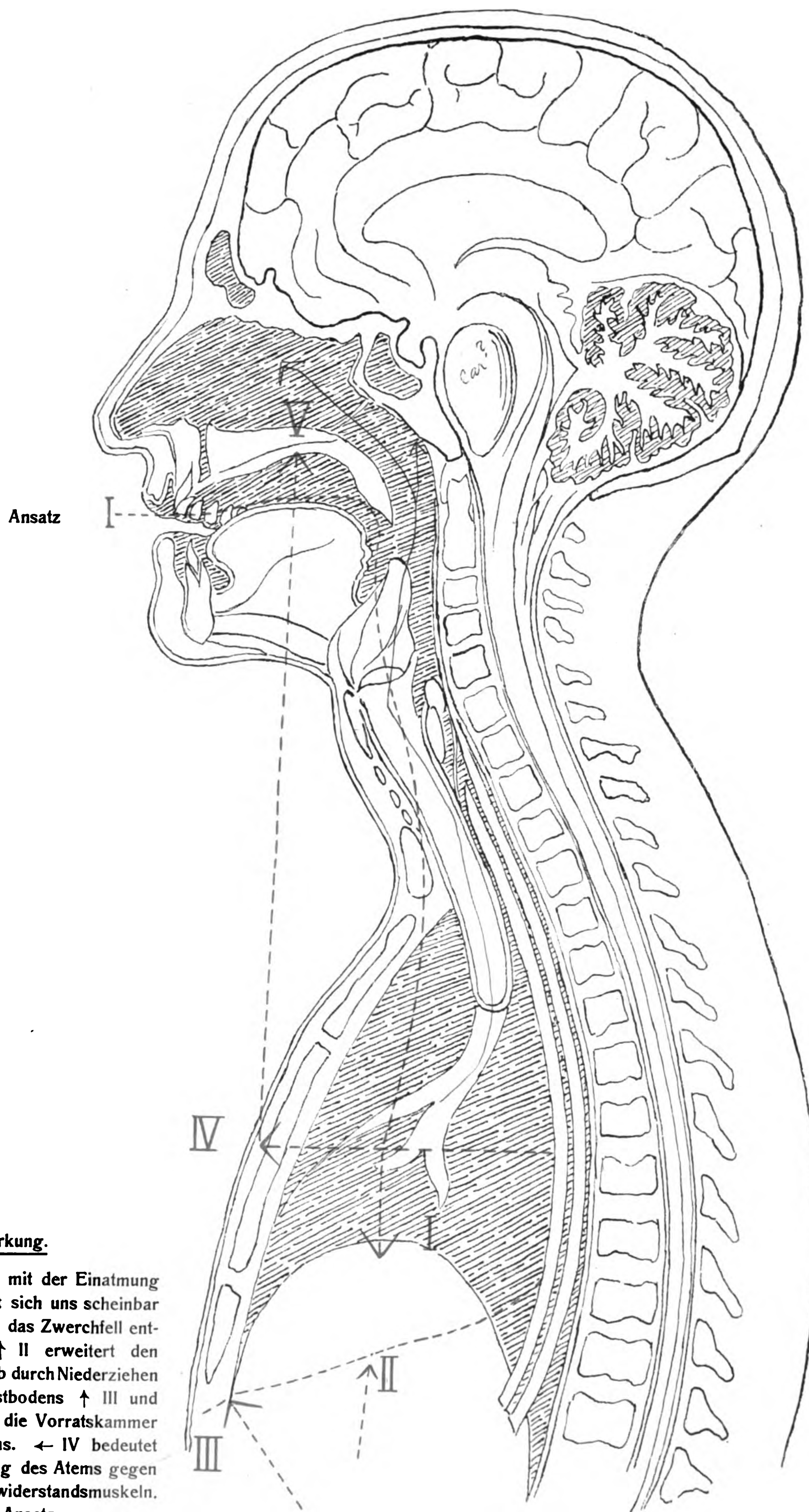
Der Kehlkopf darf weder zu tief noch zu hoch gedrückt werden, sondern muss frei operieren, der Atem ihm als Säule entströmen können, deren Form über dem Kehlkopf vom Zungenrücken gebildet wird.

Sind diese drei Funktionen beendet, ist alles vorbereitet. Nun wird die Höhe des Tons in Betracht gezogen und mit dem Singen begonnen.

Der **über** dem Gaumen gelegene **Höhe**punkt des Tons giebt unter dem Gaumen den Ansatz selber.

Nun heisst es weiter acht zu geben, dass der Ansatzpunkt am Gaumen, d. h. also das Atemcentrum, nicht in einem Druck konzentriert, nicht die ganze Atemfülle an die Gaumenresonanz verschwendet wird.

Dazu muss der Gaumen elastisch bleiben, denn er hat doppelte Arbeit zu verrichten. Nicht nur, dass er dem Atemcentrum (ausgenommen bei allerhöchsten Kopftönen) einen Widerstand bietet, um den herum er sich ausbreiten kann, derselbe Widerstand, gegen den der Atem von unten anströmt, muss nun auch einen festen, weichen und elastischen Boden für die Obertöne bilden, die, über dem Gaumen schwebend, sich je nach Bedürfnis am oder über harten und weichen Gaumen schieben oder in Nasen-, an Stirn- und Kopfhöhlen verteilen. Man sieht, wie jeder Druck beim Singen allüberall gefährlich werden kann, und wie achtsam der Sänger zu sein gezwungen ist, solchen Fehlern aus dem Wege zu gehen.

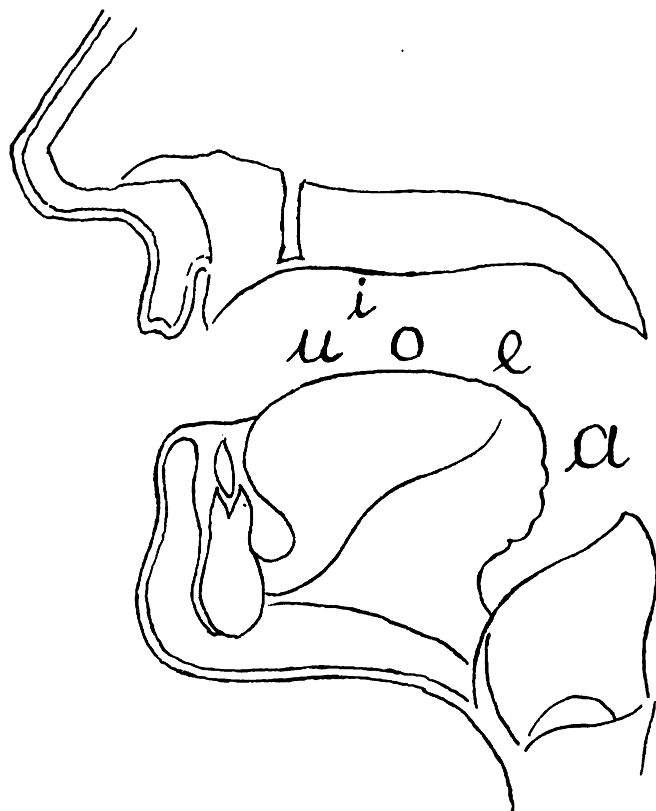


Rote Anmerkung.

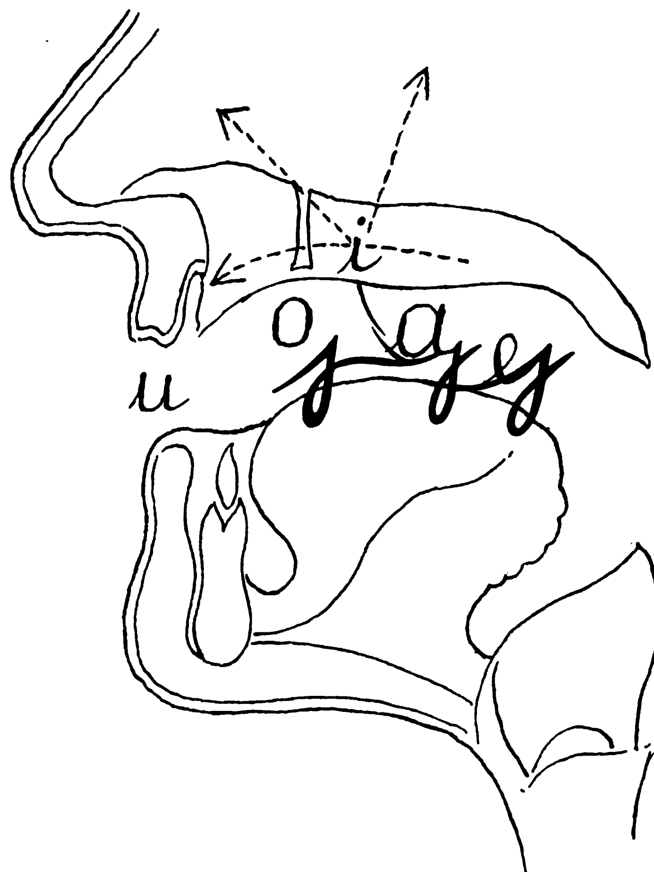
Gleichzeitig mit der Einatmung ↓ I dehnt sich uns scheinbar rücklings das Zwerchfell entgegen, ↑ II erweitert den Brustkorb durch Niederziehen des Brustbodens ↑ III und bildet so die Vorratskammer des Atems. ← IV bedeutet den Drang des Atems gegen die Brustwiderstandsmuskeln. ↑ V den Ansatz.

Zu Seite 28

I

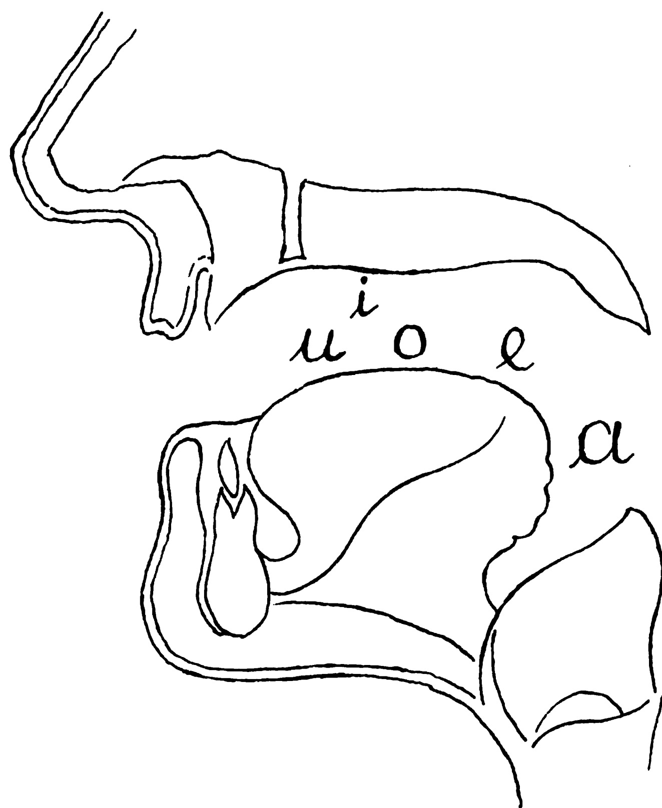


II

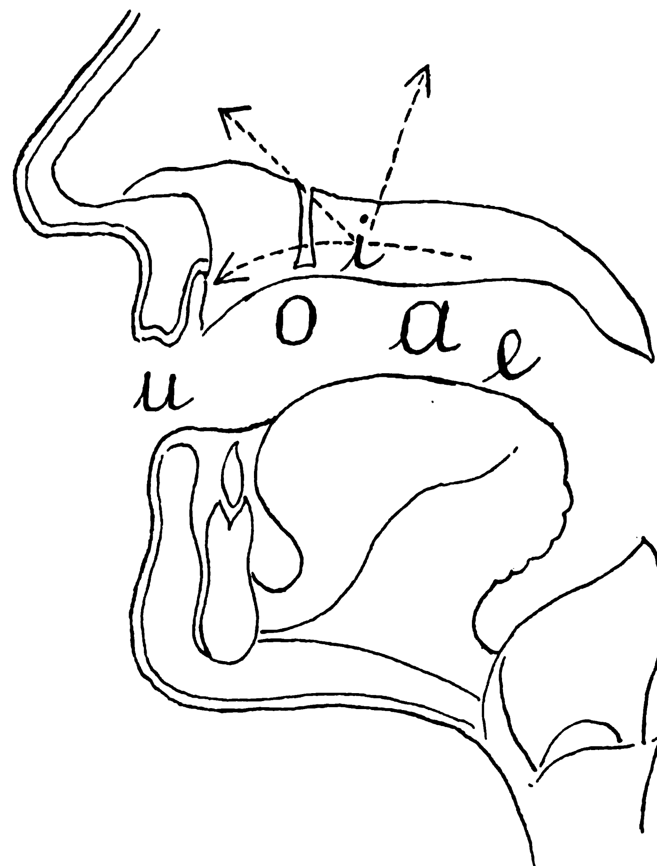


I

II



Schlecht.



Recht.

Zu Seite 29

Mundstellung (Kontraktion der Sprechmuskeln).

Was muss ich dabei fühlen, wie kontrolliere ich sie? Die beste Mundstellung und Kontrolle für den rechten Muskelgebrauch der Sprach- und Stimmwerkzeuge stellen wir fest, wenn wir in der mittleren Lage jeder Stimme z. B. ein nicht allzuscharfes **e** aussprechen und die Stellung auch nach Beendigung des Vokals festzuhalten suchen.

Das kann nicht ohne lächelnde Mundstellung, also nicht ohne starke Kontraktion der Mund-, Zungen- und Halsmuskeln geschehen, die sich fühlbar zurück, bis an die Ohren hinaufziehen.

Dabei liegt die Zunge — bis auf die Spitze — ungefähr gleichmässig hoch bis nach hinten, der Gaumen schwebt ohne Wölbung cder etwas gesenkt darüber.

Bei Aussprache der Vokale **e, i,** der hellen Vokale, vermag der vollaufströmende Atem in angegebener Stellung nur teilweise zwischen Zunge und Gaumen hindurchzustreichen. Der übrige Teil wird gezwungen — falls der Kehlkopf nicht zu hoch steht und ihn zu unterdrücken vermöchte — über dem Gaumen in den Nasenhöhlen seine Resonanz zu suchen.

Der Weg für **e, i,** über dem Gaumen, ist als Raum für die Obertöne der Mittelstimme aller Beachtung wert. Wird der weiche Gaumen auf den tieferen Mitteltönen zu weit gegen den harten Gaumen getrieben, werden die gedeckten Töne klanglos. Man hat beim Senken des Gaumens unter der Nase sich der Hilfe der Nase besonders zu versichern, indem man die Nasenflügel bläht, durch sie Luft ein- und ausströmen lässt.

Ich wiederhole die Warnung: nicht mehrere Töne immer an derselben Resonanzstelle zu forcieren, sondern auf jedem Ton sich der zur Fortschreitung notwendigen Form zu versichern, da sich diese Unterlassungssünde früher oder später bitter rächen muss.

Trotz der starken Muskelkontraktion, denen die Sprechwerkzeuge bei Aussprechen des Vokals **e** ausgesetzt sind, muss der Atem dennoch unbehindert weich seine Form durchlaufen können, um sich seinen Resonanzräumen vollgültig anzupassen.

Immer wieder muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass beim Singen sowohl als beim Sprechen nichts gekrampft, nichts festgehalten werden darf, als der Atemdrang gegen die Brust. Es ist ausserordentlich wichtig, diese Position auf allen Vokalen mit den möglichst unwahrnehmbaren Modifikationen beizubehalten.

Wie ist das möglich? **E** und **i** sind helle Vokale, müssen mit freundlicher, quasi lächelnder Mundstellung gesungen werden. **U** und **o** dagegen dunkle Vokale, zu denen die Lippen zu einer förmlichen Schnute gezogen werden müssen. Sehen wir uns einmal daraufhin die Lage der Vokale an. I. wie man sie gewöhnlich gesungen und gesprochen hört, II. wie ich sie im Gesang empfinde, sie singe, wie sie gesungen und empfunden werden müssen.

Wie verbinde ich sie untereinander?

Will ich zwei Vokale dicht miteinander verbinden, die nah oder weit voneinander entfernt liegen, muss ich vorerst die Muskelkontraktion auf **e** feststellen und schiebe zwischen beide, gleichviel ob nah- oder fernstehende Vokale, ein ganz deutliches **j**. Dabei muss ich, wenn ich **e** und **i** z. B. verbinden will, **e** dicht an **j**, und **j** dicht an **i** schliessen, auf dass nicht der geringste Resonanzraum zwischen beiden während der wenn auch noch so vorsichtig vorgenommenen Änderungen der Organstellungen, unausgefüllt bliebe. Es darf kein leerer Raum, kein unnützes Atementweichen zwischen einem oder dem andern Buchstaben entstehen.

Zuerst sollten nur 2, dann 3, 4 successive alle Vokale so geübt werden:

eji ejiju, ejijujü ejijojüjujeja,

aber nie mehr, als Atem genug vorhanden ist, Vokal und Ton vollkommen zu machen. Je inniger die Vokale mit Hilfe des **j** verbunden werden, je weniger Atem entströmt unverbraucht dem Munde, je intimer wird die Klangverbindung und je weniger auffallend die Veränderungen der Organstellungen zu einander.

Gehe ich von **jeji** nach **ju,** bin ich gezwungen, die Muskelkontraktion der Lippen, die sich in eine weit vorstehende Schnute verwandeln und gar nicht genug übertrieben werden kann, sehr stark zu entwickeln, und bei jedem Anschluss an **j** erneute Muskelkontraktionen der Sprechwerkzeuge zu erzeugen, die sich nach und nach durch fortwährendes Üben zu weichem, edelstem Stahl heranbilden lassen, auf die man sich verlassen darf. Von **ju** geht man am besten nach **jü,** das noch weiter vor dem **u** liegend, den Lippen eiserne Festigkeit zumutet, dann nach **jo,** indem man das **i,** das über dem **o** liegt, berührend mitnimmt, dann nochmals nach **je** und nun erst nach **jia**, das sich dann so anfühlen muss: **uo**$^{\mathbf{i}}_{\mathbf{j}}$**a.** Das **j** nimmt man unter das **a,** auf dass der Vokal nicht hinunterrutsche, da gewöhnlich der Gedanke an **a** schon alle Organe erschlaffen lässt, die Zunge legt sich flach, der Kehlkopf wird wabbelich, ist ohne Position und der Gaumen sieht ungewölbt gleichgültig zu. Auf solche Weise wird **a** der ödeste und leerste Vokal der ganzen Vokalliste.

Bei jedem Vokal- resp. Buchstabenwechsel treten Veränderungen der Organstellungen ein, indem Zunge, Gaumen und Kehlkopf eine andere Lage anzunehmen gezwungen werden.

Bei **e, i** steht der Kehlkopf höher, der Gaumen ist gesenkt oder normal,
bei **u, o, a** steht der Kehlkopf tief, der Gaumen wölbt sich nach der Höhe zu.
Bei **e, i, a** ziehen sich die Lippen nach hinten,
bei **u, o, ü, ö** weit nach vorne.

Der Hilfsbuchstabe **j** verbindet alle untereinander, auf dass alles so unmerklich wie nur möglich geschehe. Da er mit gegen den Gaumen hochgezogener Zunge gesprochen wird, erlaubt er dem Zungenrücken nicht wieder hinunterzufallen.

Man mache die Übung sehr langsam, um sich Rechenschaft seiner Empfindungen geben zu können, indem man keine Schwingung des Tones ausser acht lässt, die Vokal oder Ton Höhe und Ausdehnung verleihen.

Die geschilderte Muskelkontraktion, die Hauptarbeit der Sprechwerkzeuge in sich schliessend, ist dem Gesang so notwendig, wie der Atem dem Tone. Auf ihr und an sie anknüpfend, sollten von allen Sängern und Schülern jahrelang tägliche Übungen möglichst auf allen Tönen der Stimmskala gemacht werden. In tiefer sowie hoher Lage verliert sich die Schärfe des **e** sowohl als die Deutlichkeit aller einzelnen Vokale überhaupt. Man mischt **e** mit **u, a** und **i.** In höchster Lage verschmelzen die Vokale ineinander, weil dann nicht mehr der Vokal, sondern der Höhenklang die Hauptsache wird.

Schon der Gedanke an **e** und **i** und letzteres besonders, erhöht den Ton. Die Erklärung dafür, weil **e** und **i** über dem Gaumen Mitklänge besitzen, die dem Atem den Weg zur Kopfhöhlenresonanz weisen.

Darum helfen sich Tenöre sehr oft in der Höhe, indem sie Worte mit dunklen Vokalen mit Worten auf hellen, d. h. **i** verwechseln. Sie würden es ebensogut ohne Wechsel des ganzen Wortes erreichen, wenn sie dabei an ein **i** dächten.

Ohne jedwede Anstrengung kann man obige Übungen 20 mal im Tage, in Zwischenräumen von 10—15 Minuten vornehmen, den Vorteil der Muskelstärkung wird man bald wahrnehmen. Sie machen die Stimme frisch, nicht müde, wie gewiss viele denken werden.

Was kann ich denn einem ungeübten Organ zumuten? Nichts! —

Ohne tägliche Stimmgymnastik lässt sich keine Widerstandsfähigkeit der Muskeln erzielen. Sie muss so stark sein, dass man jede grosse Rolle 10 mal hintereinander auszuhalten im stande ist, um der Anstrengung auf Theatern, in grossen Räumen und über grosse Orchestermassen hinweg ungestraft Trotz bieten zu können.

Als ich seinerzeit die Isolde lernte, konnte ich ohne zu ermüden, den I. Akt allein, mit Ausdruck und Spiel 6 mal hintereinander mit voller Stimme singen. So machte ich's mit all meinen Rollen. Ich ging, nachdem ich sie im Zimmer 1000 mal probiert hatte, aufs leere Theater und probierte stundenlang einzelne Scenen sowie die ganze Oper. Das brachte mir die Sicherheit, bis zur letzten Note über meine Kräfte gebieten zu können, und sehr oft hatte ich das Gefühl, nochmals anfangen zu können. So muss es sein, wenn man etwas Ordentliches leisten will. Auch noch ein anderes Ziel ist durch dieselbe Übung zu

erreichen: Nicht die Verbindung der Vokale allein, sondern aller Buchstaben, Silben, Worte und Sätze überhaupt. Langsam aus dieser Übung heraus schafft man die ewig verbundene, elastisch unverletzbare Form für Atem, Ton und Wort. Langsam aber sicher erringt man dadurch die stärkste Widerstandsfähigkeit aller Stimm- und Sprechwerkzeugsmuskeln, die unzertrennliche Verbindung der Gaumen- und Kopfhöhlenresonanz. Auf diesem Wege gelangt man schliesslich zur formvollendeten Gesangskunst, die nicht auf Zufall, sondern Kenntnis beruht und nur auf diesem langsamen aber sicheren Wege zu erreichen ist.

Nach obigem System kann man alle anderen Buchstaben verbinden und sich selber Übungen schaffen, welche die Fehler des Lernenden am besten zu verbessern geeignet sind. Am besten erst auf einem, dann nach und nach auf zwei und drei verbundenen Tönen u. s. w.

Dabei muss man lernen, die Zunge frei und furchtbar schnell zu bewegen, indem man sie nach Aussprache von Konsonanten immer gleich wieder blitzartig in diejenige Lage zurückschnellt, in der wir ihrer Atemleitung an die Resonanzräume für die Vokale sicher sind. Mit all diesen Bewegungen verbindet sich die elastische Kontraktions- und Auflösungsfähigkeit der Muskeln.

Die Lippen.

Von ganz besonderer Bedeutung für Ton und Wort sind die Lippenbewegungen, die von den hellen Vokalen zu den dunklen eine so grosse Veränderung erfahren, deren Bewegungen beim Studium gar nicht genug übertrieben werden können.

Dieselbe Kraft und Elastizität, die wir Hals- und Zungenmuskeln anerziehen, haben wir den Lippen zuzumuten, die wie Eisen werden müssen, von deren Mitarbeit ein grosses Stück Tonleben abhängt, deren man sich in vielen Nuancen bedienen kann, sobald man ihrer Kraft bewusst, sie unter die Kontrolle seines Willens zu stellen vermag.

Jeder Vokal, jedes Wort, jeder Ton kann durch das wohlkontrollierte Spiel der Lippen Färbungen aller Arten hervorzaubern, indem sie sich mehr oder weniger in verschiedenen Stellungen öffnen und schliessen, sozusagen lebendig werden.

Die Lippen sind der letzte Schallbecher, den der Ton zu passieren hat. Sie können ihn zurückhalten oder entfliehen lassen, ihn hell und dunkel färben; mit ihm noch lange vor und bis zu seinem Ende ein unendlich bewegtes Spiel treiben.

Man versuche das Spiel nicht eher, bis man des gründlich ruhigen, vollkommenen Tons und seiner Muskelkraft ganz sicher ist. Die Wirkung muss sich aus der Kraft und Übung selbst entwickeln, darf also nicht als Wirkung geübt werden.

Der Vokal A.

Es wird gar viel darüber gestritten, ob **a**, **u** oder andere Vokale zur allgemeinen Übung besser seien. Früher studierte man einzig auf dem Vokal **a**. Die alten Italiener lehrten so, meine Mutter wurde so unterrichtet und liess auch ihre Schüler niemals andere Vokale auf die erstmonatlichen Übungen singen. Später freilich wurde jeder Buchstabe, jedes Wort so oft ausgebessert und wiederholt, bis er richtig war und sich dem Gedächtnis sowohl als dem Gehör des Lernenden für ewige Zeiten eingeprägt hatte.

Ich erkläre mir die Sache so:

Der Mund des Sängers soll stets einen angenehmen Eindruck machen. Ewig grinsende Gesichter oder Fischmäuler sind beide abscheulich und falsch.

Die freundliche Mundstellung bedingt schon die Muskelkontraktion des hellen Vokals, **a** rechnet zu ihnen.

Die meisten Menschen, die nicht gewöhnt sind, ihre Resonanzmittel zu verwerten, sprechen **a** ganz flach, als wär's der zu unterst liegende Vokal. Wird er auch mit der den hellen Vokalen eigenen Mund-

stellung gesprochen, so hat er seine Resonanzansprüche beim Sprechen sowohl als beim Singen, bei den dunklen Vokalen am hochgewölbten Gaumen zu suchen, und muss sich, um das zu ermöglichen, mit **o** und **u** mischen. Auch die Zungenrinne bildet sich genau wie bei **u** und **o,** nur dass noch besonders darauf zu achten ist, dass der Zungenrücken nicht fällt, sondern hoch stehen bleibt wie bei **e.** Auf diese Weise kommt **a** zwischen **uo**$^{\mathbf{i}}$**aje** zu liegen und bildet gleichsam die Verbindung zwischen hell zu dunkel und umgekehrt.

So ist es wohl gerechtfertigt, dass **a** als Studiumsvokal den Vorzug hatte, sobald er richtig zwischen beide Extreme gestellt, allen Anforderungen genügte. Ich lehre ihn gern, weil auf ihm sich alle Fehler am deutlichsten erkennbar machen. Er ist der schwerste Vokal. Gut gesprochen resp. gesungen, verbindet er die notwendige Muskelkontraktion mit der gefälligen Mundstellung und sichert die edle Klangfarbe durch seine Verbindung mit **u** und **o.** Ist **a** auf allen Lagen gleichmässig gut ausgebildet, ist auch die Hauptschwierigkeit überwunden.

Diejenigen, die einen schlechten Unterricht genossen oder unterwegs auf falsche Wege gerieten, sollten die vorher angegebene Vokalübung mit **jejija** etc. machen, langsam aufmerksam sich selber hörend. Der Erfolg kann nicht ausbleiben, es ist ein sicheres Mittel zur Besserung.

Der gut singende Italiener spricht und singt den Vokal **a** nicht anders als gemischt, und nur die Nichtachtung dieser Mischung konnte die Decadence des italienischen Gesangunterrichts zu Wege bringen. Auch in Deutschland wird nicht darauf geachtet. Das von den meisten jetztlebenden Italienern meist ganz flach gesungene **a,** dem sich kein anderer Vokal anreihen resp. verbinden kann, auch alle Stimmverbindung unmöglich macht und ganz böse Register zeitigt, ganz tief im Halse liegend, gar keinen Anspruch an Gaumenresonanz erhebt, klingt gemein, sogar beleidigend. Die Kontraktionsfähigkeit der Sprechmuskel ist nicht nur ungenügend, sondern verführt noch zum Druck der Halsmuskeln, die ihm auf die Dauer nicht gewachsen sind und ein Weiterschreiten unmöglich machen. Mit der Zeit wird der Ton auf den Übergängen zu tief. Das leidige Tremolo ist fast immer die Folge dieser Gesangsmanier.

Man versuche eine Tonleiter nach der Höhe hinauf auf **a** zu singen, Zunge und Sprechmuskeln unterwegs nach **e** zu stellen und man wird ob der angenehmen Wirkung erstaunt sein. Selbst der Gedanke allein genügt oft schon, weil die Zunge unwillkürlich die Stellung von selbst annimmt.

Ich erinnere mich genau, wie Frau Desiré Artôt-Padillha, die eine tiefe Mezzosopranstimme hatte, in früheren Jahren grosse Koloraturkunststücke herauf- und herunterschleifte, mit dem Vokal **a** anfing und dann auf **e, i i e ü oa** auf- und abstieg. Damals begriff ich nicht warum, jetzt weiss ich's ganz genau, weil es ihr leichter wurde. Es wird der Atem gegen die Kopfhöhlen getrieben, die Kopfstimme in Aktion gesetzt.

Hinter der **e**-Stellung muss nun soviel Platz geschaffen werden, als man für alle Vokale braucht mit denjenigen Modifikationen, die ein jeder für sich beansprucht. Es handelt sich hauptsächlich um die Zungenstellung **im** Halse, dass sie dem Kehlkopf, der ungeniert seine, wenn auch minimalen auf- und absteigenden Bewegungen ausführen muss, nicht im Wege ist.

Alle Vokale müssen ineinander zu fliessen vermögen. Man muss ohne merkliche Veränderung von einem Vokal zum anderen übergehend wieder zurückgehen können.

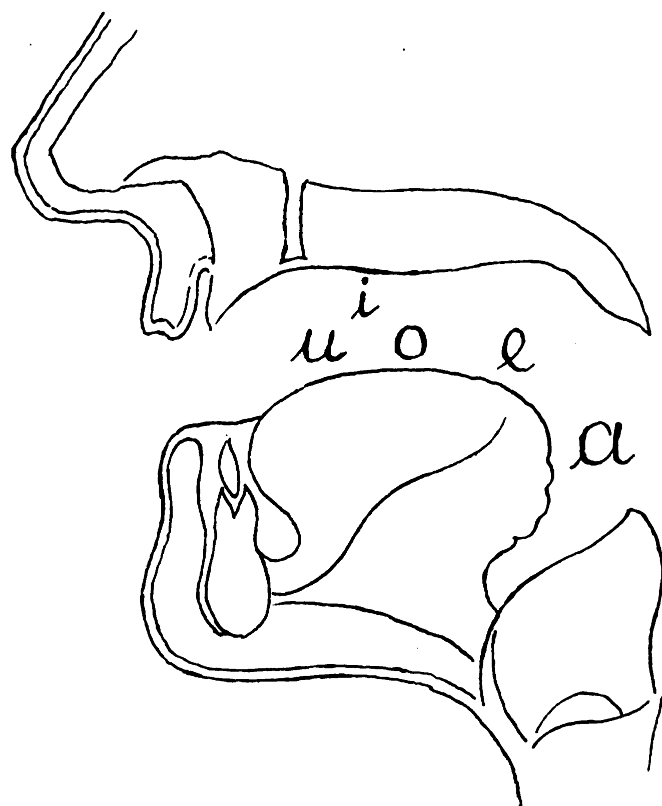
Wie leicht hat es der Italiener, der von Natur durch seine Muttersprache schon alles mitbekommt, was andere jahrelang sich erarbeiten müssen. Eine einzige Silbe verbindet oft 3 Vokale ineinander, z. B. **tuoi (tuoij) miei, mjieji, muoja** etc.

Der Italiener mischt alle seine Vokale. Er reibt und färbt sie an- und untereinander. Darauf baut sich ein grosses Stück Leben der Gesangskunst auf, die in *jeder* Sprache, abgesehen von deren besonderen Eigenheiten, ausgeübt werden muss.

Um nur ein einziges Beispiel der deutschen Wortschwierigkeit und der ewigen konsonantenendigenden Silben zu geben, dazu diene das Auftrittsrezitativ der Norma.

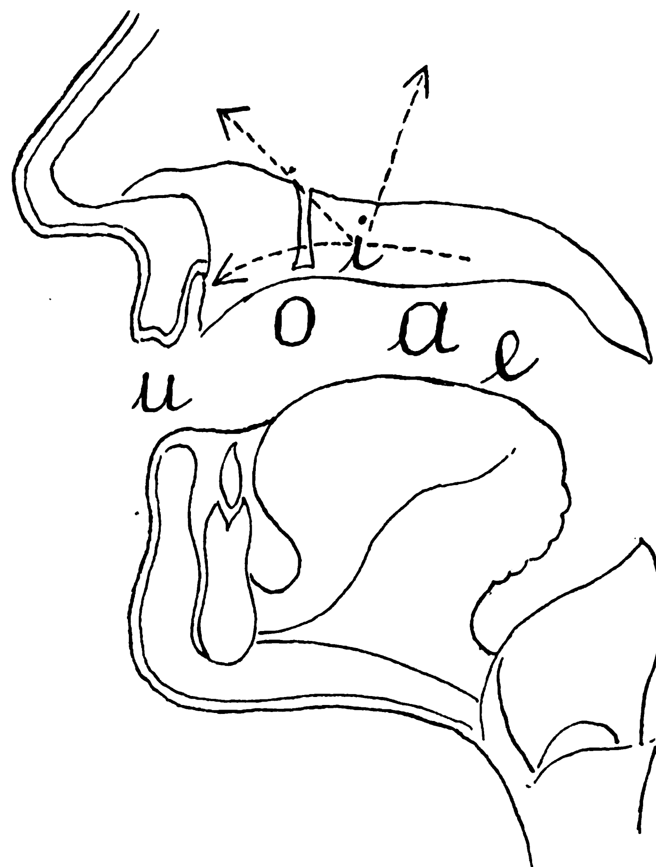
Wer lässt hier Aufruhrstimme**n**, Kriegsruf ertöne**n**, wollt Ihr die Götter zwinge**n**, Eurem Wahnwitz zu fröhne**n**? Wer wagt vermesse**n**, gleich der Propheti**n** der Zukunft Nacht zu lichte**n**, wollt Ihr der Götter

I



Falsch.

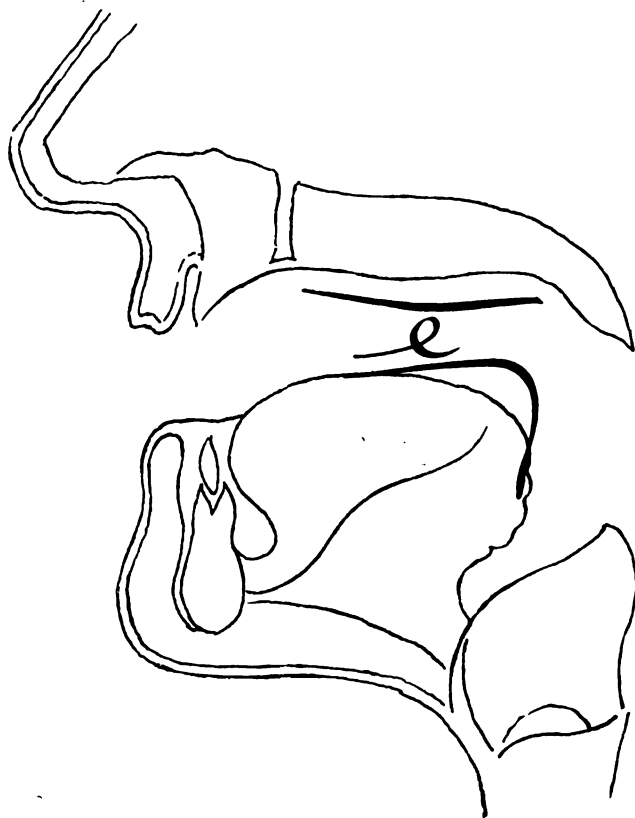
II



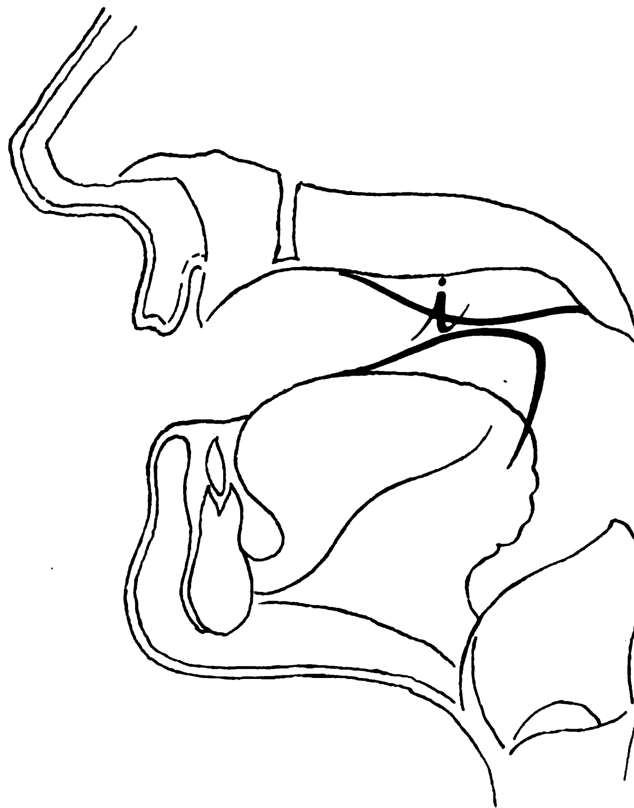
Richtig.

Zu Seite 32

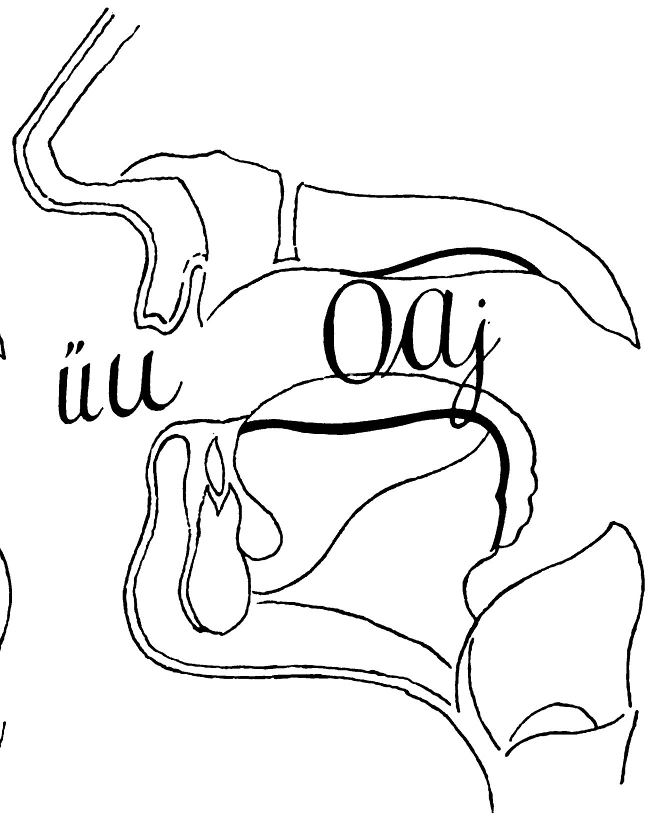
I



II



III



Zu Seite 33

Plan vorschnell vernichten? Nicht Menschenkräfte können die Wirren dieses Landes schlichten. — Zwölf Endungen auf **n**! —

Sediziose voci, voci di guerra, avoi chi alzar si attenta presso all' ara del Dio! V'ha chi presume dettar responsi alla vegente Norma, e di Roma afrettar il fato arcano. Ei non dipende, no, non dipende da potere umano! —

Vom Italiener können wir die Verbindung der Vokale untereinander, vom Franzosen das Nasale lernen. Der Deutsche geht mit seinem Ausdrucksvermögen den anderen voran. Wer sich aber berechtigterweise Künstler nennen will, muss alle vereinigen. Den bel canto, d. h. den schönen — ich will sagen: den guten Gesang und allen Ausdruck, dessen wir gebildeten Menschen bedürfen, um Meisterwerke grosser Geister zu interpretieren, die dem Publikum einen beglückenden Genuss bereiten sollen.

Ein lebendiger Ton ist nur aus der geschickten Mischung der Vokale, d. h. fortwährender Anlehnung des einen an den andern zu erzielen, ohne dass eines jeden Eigenart beeinträchtigt würde. Das bedeutet eigentlich nur gänzliche Resonanzausnützung des Atems, da die Mischung der Vokale nur durch die elastischen Stellungen der Organe zu einander und durch die wechselseitige Atemverzweigung zu Gunsten der Gaumen- oder Kopfhöhlenresonanz oder Ausgleichung beider erreicht werden kann.

Der Kehlkopf muss unbehindert von der Zunge auf- und absteigen, Gaumen und Segel sich heben und senken, der weiche Gaumen sich mehr oder weniger an den harten anschmiegen können. Starke elastische Kontraktionen bedingen sehr weiche vorsichtige Auflösung derselben.

Ich denke, dass mein Gefühl der Längsdehnung des Halses, das ich verspüre, von der sehr starken, doch sehr elastischen Kontraktion meiner Muskeln ausgeht, die, in fortwährender Auflösbarkeit begriffen, mir wie biegsamer Stahl erscheinen, denen ich — weil nie zu viel — alles bieten kann, und die ich täglich übe. Selbst in den Zwischenakten grosser Opern nehme ich solche Übungen vor, die mich erfrischen statt zu ermüden.

Das ungezwungene Zusammenwirken aller Organe sowie jede einzelne Funktion für sich, hat elastisch ohne jedweden Druck oder Krampf vor sich zu gehen. Kräftig und dennoch schmiegsam ineinander gefügt müssen sie funktionieren, damit der Atem, der den Ton hervorbringt, indem er durch die mannigfaltigsten, sehr komplizierten Organe hindurch (Morgagnischen Taschen z. B.), wieder an anderen vorbeistreicht, sich an andern stützend, in noch anderen fangend ausbreiten kann, alles dermassen vorbereitet findet, wie er es in jeder Lage für jeden Ton zu beanspruchen hat. Alles muss sich, zur Gewohnheit werdend, vereinen.

Durch die richtige Atemverzweigung und Resonanzverbindung werden die Stimmen ausgeglichen.

Durch die richtige Mischung der Vokale die Töne gefärbt.

U, o, a verlangen mehr Gaumenresonanz und tiefere Kehlkopfstellung.

E, i mehr Kopfhöhlenresonanz und erhöhte Kehlkopfstellung.

Bei **u, o, ü, a** ist der Gaumen höher gewölbt (die Zunge macht eine Rinne) als bei **e, i, ü,** wo die Zunge hoch und flach liegt.

Es giebt Sänger, die den Kehlkopf zu tief stellen, zu viel nach **u** singen, den Gaumen zu hoch wölben. Deren Stimmen klingen sehr dunkel, vielleicht sogar hohl, denen fehlt die Zwischenstellung des **e**, d. h. der Kehlkopf steht zu tief.

Umgekehrt giebt es solche, die ihn zu hoch drücken, deren **e** Stellung eine permanente ist. Diese kennzeichnen sich durch einen sehr hellen, scharfen, manchmal ziegenartig gemeinen oder meckrigen Klang.

Beides ist gleich falsch und hässlich. Das rechte Mass nach beiden Seiten hin muss das feingebildete Ohr geben und der vom Meister durch Beispiele an sich selbst und anderen geläuterte Geschmack.

Wollen wir Wort und Ton veredeln, haben wir, falls es nicht schon **u** ist, den darin enthaltenen Vokal mit **o** oder **u** zu mischen. Will man dem Wort einen freundlichen Ausdruck geben, mischt man mit **a, e** und **i.** Es heisst alle Resonanzklänge ausnützen und daraus Farben zu schaffen, die dem Ton resp. Wort und Ausdruck zu gut kommen.

Ein einzelner Ton kann dadurch gar verschiedenartig genommen oder gesungen werden. In jeder gemischten Verbindung muss er sich dem jeweiligen Ausdruck gemäss also verändern können. Sobald es sich aber um eine musikalische Phrase handelt, worin mehrere Töne und Worte oder erstere allein

verbunden sind, bleibt das Gesetz der Fortschreitung aufrecht erhalten, der Ausdruck muss der Schönheit des musikalischen Gesetzes teilweise wenigstens zum Opfer fallen.

Wer geschickt ist, kann aber selbst in die oberflächlichsten Phrasen und Koloraturen einen gewissen Gefühlsausdruck legen. So habe ich in die Koloraturen von Mozartarien immer durch crescendis, auffallendes Atmen, Abbrechen desselben etwas Ausdruck zu gewinnen gesucht, was mir besonders in der „Entführung“ gut gelang, ein Wehklagen in der ersten Arie, einen Heroismus in der zweiten auf die Koloraturen zuwege gebracht. Ohne zu tüfteln, heisst es alle nötigen Ausdrucksweisen auszubeuten, wozu ein Künstler wohl berechtigt ist.

Hilfsvokale.

Gleich den Hilfszeitwörtern sein und haben sind **e, i, u** Hilfsvokale, deren wir uns immerwährend zu bedienen gezwungen sind. Es wird vielleicht übertrieben klingen, wenn ich ein Beispiel veranschauliche, aber thatsächlich vollzieht sich die Aussprache auf solche Art, nur dass es niemals bemerkbar werden darf. Das Mittel sieht merkwürdig aus, hat aber den Zweck, keine leeren Resonanzräume oder Unterbrechungen entstehen zu lassen, die der Vollkommenheit des Tones Eintrag thun könnten.

Wenn ich z. B. „Fräulein“ singen will, muss ich zuerst die Tonhöhe vor allem andern denken, ehe ich das **f** ansetze. Auf dem **f** muss der Ton schon da sein, ehe ich es ausgesprochen, um von **f** auf **r** zu kommen, muss ich schon — um keinen klanglosen Zwischenraum entstehen zu lassen — den Hilfsvokal **u** zu Rate ziehen. Das **r** darf nun nicht niederfallen, sondern muss sich wieder an das **u** ketten, indem die Zunge nicht hinten hinunter, sondern die Vibrationen, sich ungefähr so also gleichlinig vollzieht. (S. Bild.)

Es ist sehr interessant zu beobachten, wie viel an einem Wort an Klangfülle und Schönheit gewonnen oder verloren werden kann. Ohne Hilfsvokale bringen wir keine Resonanzverbindung in Worten zu stande, es würde nur ein Gehake aber keinen wohltönenden Gesang geben. Da es niemand merken darf, muss es sehr kunstgerecht gemacht werden, und wird am besten gleich anfangs langsam auf einzelnen Tönen und Worten, dann ganz behutsam fortschreitend auf zwei Tönen zwei Silben u. s. w. geübt. Dabei lernt der Schüler hören: Aber er muss sehr langsam und sehr lange hören lernen, bis keine Schwingung an Ton und Wort mehr fehlt und sich als Geleise ins Gedächtnis eingegraben hat. Die Hilfsvokale müssen immer zur Hand sein, der Zuhörer darf aus der Zuhilfenahme des **u** nur den edlen warmen Ton, aus **e** und **i** nur die Tragweite und Helligkeit des Tones heraushören.

Klingende Konsonanten.

K l m n p r s t müssen am Ende eines Wortes oder einer Silbe klingend gemacht werden, indem man ihnen nach Beendigung von Wort oder Silbe noch ein ziemlich deutliches **e** anhängt, z. B. Wandel^{e}, Gretel^{e} etc.

Was heut keiner mehr lehrt, kennt, noch kann, was Betz und ich allein noch wussten und mit mir wahrscheinlich ganz verschwinden dürfte, ist das unter gewissen Bedingungen zu erfolgende Teilen und Schliessen der Silben. Es mag aus der italienischen Schule stammen.

Man lehrte es mich besonders auf Doppelkonsonanten. Wo zwei zusammentrafen, trennte man sie, indem man den ersten Mittelkonsonant, z. B. in Him-mel stumpf klanglos machte, Silbe und Ton möglichst nasal anhielt, die Lippen schloss, eine Pause zwischen beiden Silben eintreten liess und dann erst die zweite Silbe mit erneutem Aussprechen des zweiten Konsonanten einsetzte.

Und nicht nur bei zwei gleichen, sondern überall, wo zwei Konsonanten zusammentreffend die Silbe abschliessen, z. B. Win-ter, dring-en, kling-en, bin-den, dabei ist das Nasale noch ganz besonders beteiligt.

Fräulein

Fräulein

Zu Seite 34

Wie langweilig ein Gesang ohne Silbentrennung ist, darüber wird man erst belehrt, wenn man das Konsonantentrennen gelernt hat. Der nasale Abschluss bringt schon wieder eine neue Färbung in den Gesang, mit dem man zu rechnen hat und ausserdem wird das Wort weitaus verständlicher, besonders in weiten Räumen, wo es eine ganze Weile braucht, bis es dem Zuhörer übermittelt wird. Auch wird durch den nasalen Abschluss die ununterbrochene Verbindung der Buchstaben mit dem Ton — selbst wenn er eine Weile scheinbar aufhören müsste — gesichert.

Meine Schüler lehre ich alle so. Da aber die meisten etwas Unerhörtes in dem Zwange so aussprechen zu müssen erblicken, bringen sie es sehr selten zu der Kunstfertigkeit, in der es allein wirksam ist. Ausser von Betz habe ich es nie von jemand gehört. Nach mir wird's überhaupt niemand mehr lehren. Ich dürfte die Letzte sein. Schade! —

Praktische Ubung.

Das praktische Gesangsstudium fängt man am besten mit getragenen einzelnen Tönen an. Bei einiger Vorbildung auf **a**, das mit **u** und **o** gemischt ist. Die Position des Gähnenwollens hilft die Zunge richtig zu legen.

Um junge Stimmen nicht zu sehr zu ermüden, fängt man am besten in mittlerer Lage an, geht in chromatischer Tonfolge erst nach der Höhe und dann vom Ausgangston erst nach der Tiefe. Alle anderen Übungen fangen in tiefer Lage nach der Höhe steigend an.

Erst muss ein einzelner Ton gut sein und richtig beurteilt werden können, ehe sich ein zweiter ihm anschliessen darf. Man kann auch einzelne Silben oder Worte später als Übung daraufhin anwenden.

Im Spiegel sind Mund- und Zungenstellung zu beachten. Der Vokal **a** muss mit **o** und **u** gemischt sein, der Atem mit Kraft gegen die Brust gedrängt, hier und am Gaumen zugleich ansetzend empfunden werden. Erst piano langsam crescendiert, nach und nach in einem wohlkontrollierten piano endend. Mein Ansatzgefühl ist folgendes. (S. Bild.)

Im selben Moment, in dem ich den Atem gegen die Brust dränge, setze ich den Ton unter seiner höchsten Spitze am Gaumen an, lasse die Obertöne über den Gaumen schweben, beide in einem Gedanken vereint. Nur in tiefster Lage kann man der Obertöne, in höchster Lage der Untertöne (Kopfhöhlen- und Gaumenresonanz) event. entbehren.

Bei mir kommt der Hals gar nicht in Betracht; ich fühle absolut nichts von ihm, höchstens den weich hindurchquellenden Atem. Man forciere niemals einen Ton, drücke den Atem nie an die Resonanzräume, sondern nur gegen die Brust und halte ihn **niemals** zurück. Auch krampfe man seine Organe nicht, sondern lasse sie elastisch ihre Funktionen vollbringen. Nie darf eine Muskelkontraktion über die Fähigkeit des Auflösens hinausgehen, ein Ton muss nach bequemen, bewussten Kräften stark und piano gesungen werden können. Ferner singe man vor allen Dingen immer mit Rücksicht auf die Tonhöhe.

So behält man die Kontrolle des Ohrs über Tonhöhe, Stärke und Dauer, über seine Kräfte und Schwächen, aus denen wir manchmal eine Tugend zu machen gezwungen sind. Kurz, man lernt einen vollkommenen Ton kennen und erzeugen.

In allen Übungen geht man so tief oder hoch, wie es die Stimme ohne Anstrengung aushält, und macht immer kleine Erholungspausen zwischen ihnen, auch selbst wenn man von einer nicht müde sein sollte, um zur nächsten um so frischer zu sein. Bei einiger Geschicklichkeit und gutem Willen nimmt die Stimme an Umfang zu, und nimmt die ihr von Natur bequeme richtige Lage an. Der Schüler sieht bei der Gelegenheit, wie sehr sich seine Stimme ausdehnen lässt. Dilettanten haben das nicht nötig, aber jeder, der öffentlich dem Beruf als Kunstsänger obliegt.

Als zweite Übung verbindet man langsam zwei halbe Töne miteinander auf ein oder zwei Vokalen mit der Brücke der Hilfsvokale und des **j** als Zungenstütze u. s. w.

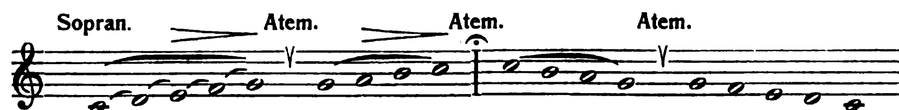
Jeder Ton muss seinen Vorteil in allen beteiligten Organen ausnutzen, Kraft, Glanz und Weichheit besitzen, um seine Fortpflanzungsform nach oben sowohl als unten hin schon vor dem Verlassen eines jeden Tons schaffen und für den nächsten sichern zu können.

Man verlasse keine Übung, bis jede Schwingung eines jeden Tons sich sowohl dem Gehör des Lehrers als dem des Schülers deutlich als vollkommen erwiesen hat.

Es braucht viel Zeit, zum Bewusstsein eines Tons zu gelangen. Er muss erst lange die Lippen passiert, sich im Aussenraum verbreitet haben, ehe er dem Zuhörer sowohl als dem Singenden selbst zum Bewusstsein kommen kann. Also langsam Singen üben und langsam hören.

Die grosse Skala.

Die allen Stimmgattungen notwendigste Übung. Meiner Mutter ward sie gelehrt, sie lehrte sie allen ihren Schülern und uns. Ich aber werde wohl die Einzige sein, die sie getreulich übt! Den anderen traue ich nicht. Als Schüler soll man sie täglich zweimal, als Sänger von Beruf mindestens einmal täglich üben.



Der Atem muss wohlvorbereitet sein, die Ausatmung noch weit besser; denn der Weg dieser langsamen 5 und 4 Töne ist weiter, als man denkt.

Der erste Ton wird nicht zu piano angesetzt und nur so stark gemacht, als man bequem den nächsten ohne weiteres crescendo erreichen kann, indem man die Fortpflanzungsform für den nächsten schafft und seinen Atem bis ans Ende der Figur weise verteilt.

Jede erste der Figuren endet nasal in der Mittellage, die zweite dann gegen Stirn und Kopfhöhlen. Schon der unterste Ton wird zu Gunsten der Kopfhöhlenresonanz daraufhin vorbereitet. Mit dem Gedanken an **e**, also erhöhter Kehlkopfstellung und sehr weich elastisch gehaltenen Resonanzorganen. In der Mittellage mischt sich **a** besonders mit **u**, um gegen die Nase gehen zu können, und weiterhin gesellt sich noch der Hilfsvokal **i** dazu, der den Ton in die Kopfhöhlen weist. Beim Heruntergehen wird konzentrierter angesetzt und langsam gegen die Nase zu auf **u** oder **o** bis ans Ende der Figur heruntergegangen.

Sobald **u, e, i** Hilfsvokale sind, brauchen sie nicht deutlich ausgesprochen zu werden. (Eine Ausnahme machen sie in Doppellauten: Trauuum, Leiiid, Lauuune, Feuyer etc. etc.)

Oben sind sie nur Mittel zum Zweck, die Brücke, die Verbindung von einem zum anderen. Man kann sie nach jedem Platz mit hinnehmen und sieht daraus, wie elastisch die Organe sein können, wenn sie geschickt geleitet werden.

Der Hauptzweck der grossen Skala besteht in der weichen, ausgedehntesten Atemverwendung, in der Sicherheit der vorbereitenden Fortpflanzungsform, der geeigneten Mischung der Vokale, die uns helfen, die Organe den Tonlagen bequem zuzurichten, die sich bei jedem Tone, wenn auch unmerklich, verändern müssen.

Ferner in der zielbewussten Ausnützung von Gaumen- und Kopfhöhlenresonanz, besonders letzterer, deren Klänge über allem schwebend die Verbindung am Nasalen auf der ganzen Tonleiter übernimmt.

Die Skala muss ganz ohne Anstrengung, aber nicht ohne Kraft, nach und nach auf den ganzen Stimmumfang geübt werden, und das ist — sobald es perfekt sein soll — eine ganze Oktave, die in 13 halben Tönen zwei ganze Oktaven umfasst. So viel kann jede Stimme schliesslich zu Wege bringen, auch wenn die hohen Töne noch so schwach sein sollten. Die grosse Skala übt richtig ausgearbeitet geradezu Wunder. Gleicht die Stimme aus, macht sie geschmeidig, edel, verteilt Kraft und Schwäche zu gleichen Teilen, übernimmt die Reparatur aller vorhandenen Fehler und Brüche und kontrolliert die Stimme bis ins Herz hinein. Nichts bleibt ihr verborgen.

In ihr tritt sowohl Können als Nichtskönnen ans Tageslicht, was den Nichtskönnern allerdings sehr unangenehm ist. Sie ist meines Wissens die idealste aber schwerste Ubung, die ich kenne. Widmet man ihr täglich 40 Minuten, so erlangt man dafür das Bewusstsein einer Sicherheit und Kraft, die einem zehn Stunden lange sonstige Übungen nicht zu geben vermögen.

Sie sollten der Prüfstein in den Konservatorien sein.

Stände ich einem solchen vor, dürften die Schüler in den ersten drei Jahren nur schwere Übungen, wie diese grosse Skala bei den Prüfungen zu Gehör bringen, ehe sie daran denken dürften, ein Lied oder eine Arie zu singen, die ich nur als Deckmantel der Nichtskönnerei betrachte.

Für das Erlernen dieser Skala (sie ist ein Schutzengel der Stimmen) kann ich meiner Mutter gar nicht dankbar genug sein. In früheren Jahren drückte ich mich gern manchmal davon. Es gab eine Zeit, wo ich mir einbildete, dass sie mich anstrenge. Meine Mutter schloss ihre Warnung oft mit den Worten: „Du wirst es sehr bereuen". Und ich bereute es sehr. Als ich zeitweilig grossen Anstrengungen ausgesetzt, sie nicht täglich übte, sondern mich mit Koloraturfeuerwerk begnügen zu können meinte, ward ich bald gewahr, dass meine Übergangstöne eine Anstrengung nicht mehr aushielten, leicht zu flattern begannen oder gar zu tief zu werden drohten. Das war eine entsetzliche Erkenntnis! Sie kostete mich viele, viele Jahre schweren sorgfältigsten Studiums, brachte mir aber schliesslich die Erkenntnis der Notwendigkeit, dass man seine Stimmwerkzeuge fortwährend und ganz gehörig üben müsse, falls man sich immer darauf zu verlassen wünscht.

Üben, und speziell das Üben der grossen langsamen Skala ist das einzige Heilmittel aller Schäden und nebstbei das herrlichste Präservativmittel allen Anstrengungen zu trotzen. Ich singe sie täglich, manchmal zweimal, auch wenn ich abends die grössten Rollen singe. Ich kann mich ganz auf ihre Mithilfe verlassen.

Wenn ich meinen Schülern nichts weiter beibrächte, als diese eine grosse Übung gut zu singen, so hätten sie schon ein Wissenskapital, das ihnen reiche Zinsen ihrer Stimme bringen müsste. Allerdings brauche ich manchmal 50 Minuten, sie nur einmal durchzunehmen, denn ich lasse keinen Ton hingehen, dem irgend etwas an Höhe, Stärke oder Dauer oder eine einzige Schwingung an der Fortpflanzungsform fehlte.

Geläufigkeit und Triller.

Sänger und Sängerinnen, denen Triller und Geläufigkeit fehlen, kommen mir vor wie Pferde ohne Schwänze. Beides gehört zur Gesangskunst und ist von ihr unzertrennlich. Ob der Sänger sie anzuwenden hat, ob nicht, ist ganz gleichgültig, er muss beides können. Der Lehrer, der seine Schüler es weder lehrt noch lehren kann, ist ein schlechter Lehrer; der Schüler, der trotz der dringendsten Ermahnungen seines Lehrers die Übungen vernachlässigt, die ihm dazu verhelfen können und sie nicht fertig bringt, ist ein Stümper. Es giebt keine Entschuldigung dafür als Talentlosigkeit oder Faulheit, beide sind für höhere Kunstzwecke unbrauchbar.

Um der Stimme Geläufigkeit zu verleihen, übt man erst langsam, dann schnell und schneller Figuren von 5, 6, 7, 8 Tönen u. s. w. herauf und herunter.

Hat man die langsame grosse Skala gut mit der nasalen Verbindung inne, entwickelt sich die Gewandtheit für die schnellen Figuren ganz von selbst in einem Stimmorgan, weil sie auf derselben Grundlage beruhen wie diese und ohne deren Vorübung gar nie verstanden werden können.

Man stellt den Gaumen nasal ein, den Kehlkopf auf **oe**, schlägt den untersten Ton mit dem Gedanken an den höchsten Ton der Figur an, treibt den sehr stark aus dem Kehlkopf quellenden Atem gegen die Nase, lässt aber dem Kopfzweigstrom die ganze Freiheit, ohne das Nasale je ganz aufzulösen, und geht nun mit grosser Festigkeit die Tonleiter hinauf.

Beim Heruntergehen behält man die Form des obersten Tones bei, auch wenn es 8—12 Töne wären, die man hinabgehen müsste, so dass die Tonleiter keine Stufen, sondern eine glatte Bahn hinunter-

sausen, deren oberster Ton die Garantie dafür übernimmt, dass unterwegs weder Stockung noch Absturz sich ereignen können.

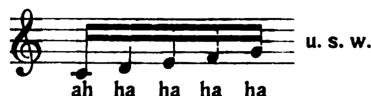
Die festgespannte Resonanzform muss jedem Tongedanken und mit ihm dem Atem willigst gehorchen. Der Atemdrang gegen die Brust darf sich nicht abschwächen, sondern muss unaufhörlich sein.

Mir ist immer, als sei auf dem untersten Ton schon die Tonhöhe des obersten enthalten; so stark konzentriert sind meine Gedanken schon auf die ganze Figur beim Ansetzen eines einzigen Tones. Durch **ae** (i) sind Kehlkopf-, Zungen- und Gaumenposition schon auf dem tiefsten Tone solche, dass die Atemschwingungen für die höchsten Töne bereits in den Kopfhöhlen Eingang finden und möglicherweise schon mitschwingen.

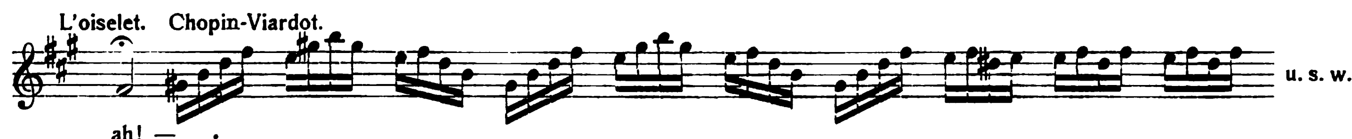
Je höher die Figuren gehen, je mehr Atem sie bedürfen, je weniger dürfen Atem und Organe gepresst werden. Je höher je mehr Atem muss dem Kehldeckel entströmen können, daher das **e** und der Gedanke an **i**, der die Kopfwege freihält. Weil nun aber Kehlkopf und Zunge eine Grenze gesteckt ist, sie nicht höher und höher in die oft immensen Höhen einer Figur steigen können, muss man, um den Kehlkopf tiefer zu stellen und Raum für den Atem zu schaffen, dem Hilfsvokal **u** seine Zuflucht nehmen.



Ein Lauf oder irgend eine Figur darf sich niemals so anhören:



sondern muss nach oben nasal, abgestumpft gebunden sein und darf höchstens — weil der Atem unablässig sehr stark der Stimmritze entströmen muss — unterhalb ein **h** zugesetzt bekommen, das uns des starken Ausströmens des Atems versichert und nur dem Zweigstrom in den Kopfhöhlen zu gute kommt. Manchmal hält man auf dem Grundton einer Figur den an das Nasale konzentrierte Atem fest und lässt — ohne Unterbrechung des Nasalen, die Kopftöne resp. den Atem, der in den Kopfhöhlen schwingt — die Figur allein beendigen. Dabei ist die Muskelkontraktion des Halses, der Zunge und des Gaumens sehr stark.



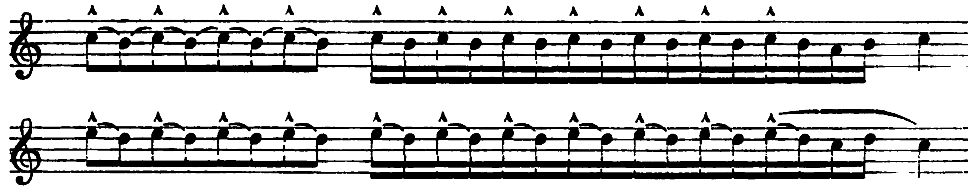
Auch der Doppelschlag basiert auf der konsequenten Verbindung der Tonfigur am Nasalen — das man durch Aussprechen des **u** gegen die Nase erreicht — dort festgehalten dem Tonvokal keinen Augenblick eine Unterbrechung gestattet und nur dem Kopfhöhlenzweigstrom freien Lauf lässt.

Wie oft habe ich da ha ha ha ha haa ha ha ha ha haa etc., ein elendes Herunterpurzeln von verschiedenen Tönen anstatt einer gebundenen Ausschmückung der Kantilene gehört. Meist ignorieren sie die Sänger, weil sie niemand mehr machen kann, und doch sind sie heute noch von grösster Wichtigkeit. (Siehe Tristan.)

Genau ebenso verhält sich's mit dem Vorschlag. Die Resonanz wird nasal eingestellt, die Gelenkigkeit des Kehlkopfs, der — ohne die Resonanz zu alterieren — schnell auf- und niedersteigt, vollbringt die That allein. Man kann auch hier es beinah deuten, als sei der Gedanke genügend, denn die Verbindung der beiden Töne kann gar nicht eng genug sein. Aber das muss angeübt bewusst gemacht werden.



Nun bleibt noch der Triller, der am besten folgendermassen geübt wird: immer von oben nach unten.



Der Atem wird sehr weit hinten durch den Vokal **e** gegen die Kopfhöhlen geleitet. Der Kehlkopf so steif als möglich gehalten und hochgestellt. Die beiden Töne so eng, so schwerfällig als denkbar nasal nach oben, auf dem Kehlkopf nach unten verbunden, wozu sich das **j** wieder brillant eignet, — so hoch als möglich und sehr stark angeschlagen. Die Trillerübung muss fast geschrieen werden. Der oberste Ton jedesmal stark accentuiert. Die Übung wird gleichmässig stark ohne decrescendo zu Ende gebracht, der Atem quillt immer kräftiger ununterbrochen bis zum Schluss.

Trillerübungen müssen mit grosser Energie ausgeführt auf dem ganzen Stimmumfang geübt werden. Trillerübungen machen eine Ausnahme insofern von der Regel, dass man dem Halse — immer über die Brustkontrolle fort — mehr zumutet als bei anderen Übungen. Das betrifft aber die Muskeln. Der Atem schwingt über dem Kehlkopf, er staut sich nicht darin und ist deshalb ungefährlich.

Die Übung wird erst auf zwei halben, dann auf zwei ganzen Tönen derselben Tonart (wie oben angegeben) in chromatischer Tonartenfolge zweimal im Tage auf dem ganzen Umfang geübt. Sie ist anstrengend, weil eine grosse Energie erfordernd, aber deshalb auch sehr stärkend. Erst so langsam und kräftig, als es Hals und Kraft des Sängers erlauben, dann schnell und schneller, bis eines Tags sich der Schlag unversehens einstellt. Mit etwas Energie und Fleiss muss es in 6—8 Wochen schon zu einem Resultate kommen, der Kehlkopf bereits die Gewohnheit allein zu funktionieren angenommen haben. Die Funktion wird allmählich zur Gewohnheit, so dass nun scheinbar nur ein Ton angeschlagen resp. gehalten wird, der zweite Ton alleine mitschwingt. Thatsächlich hat der Kehlkopf das schnelle minimale Auf- und Absteigen aber so geübt, dass der Sänger nur noch die Schwingungen des Atems, die über ihm liegen, gewahr wird, indem er dauernd der Tonhöhe des obersten Tones eingedenk bleibt.

Man hat dann das Gefühl, als sänge resp. hielte man nur den untersten Ton (der sehr hoch liegen muss) fest, während der oberste durch die Gewohnheit des Accentuierens alleine mitschwingt. Die Vereinigung der beiden Töne kommt einem dann so zum Bewusstsein, als sänge man den untersten etwas zu hoch, so auf halbem Wege zum obersten. Es ist dies nur eine Gehörstäuschung, durch die Höhenschwingung hervorgerufen. Immer aber fängt man den fertigen Triller wie in der Übung auf dem obersten Tone an.

Jede Stimme muss in kürzerer oder längerer Zeit, richtig geübt, sich den Triller aneignen. Steife starke Stimmen schneller als kleine oder schwache. Ich selbst habe gewiss zehn Jahre lang auf dessen Verbesserung verwendet, weil ich als junges Mädchen sehr wenig Kraft hatte, trotzdem meine Stimme sehr geschmeidig allen Geläufigkeiten zugänglich war.

Um ihn überall anwenden zu können, dazu gehört natürlich lange Zeit und viel Übung. Es ist deshalb auch sehr gut, ihn auf Silben mit verschiedenen Vokalen — die sich alle an **e** lehnen können und auf Worten zu üben, sobald der Begriff dafür einigermassen erst vorhanden ist.

Hat der Kehlkopf die Gewohnheit angenommen, kann man den Triller langsam ins piano und pianissimo hinüberführen, ihn mit crescendis und decrescendis in die Unendlichkeit ausdehnen, wie es die alten Italiener machten und alle Deutschen machen, die etwas gelernt haben.

Wie man sich während des Übens verhalten soll.

Beim Üben soll man immer stehen; womöglich vor einem grossen Spiegel, um sich selbst genau beobachten zu können. Ohne steif zu sein, hat man ruhig und gerade zu stehen und alles zu vermeiden, was einer Unruhe gleichkäme. Die Hände sollen ruhig herabhängen oder leicht auf etwas liegen, ohne sich am Ausdruck vorderhand zu beteiligen. Zuerst heisst es, seinen Körper in die Gewalt bekommen, also ruhig zu sein, auf dass man später während des Singens bewusst alles mit ihm vornehmen kann.

Der Schüler muss immer so stehen, dass der Lehrer sein Gesicht sowohl als seine Figur beurteilen kann. Dauernde Bewegungen von Fingern, Händen oder Füssen sind unstatthaft.

Der Körper muss frei und unabhängig von schlechten Angewohnheiten dem Sänger dienen können. Die Ruhe des Sängers spiegelt sich als behagliches Gefühl im Zuhörer wieder.

Je ruhiger der Sänger oder Künstler, je bedeutungsvoller wird jeder Ausdruck; jede Bewegung gewinnt an Bedeutung, je weniger gemacht werden. Darum kann man gar nicht ruhig genug sein. Nur muss in der Ruhe selbst ein gewisser Ausdruck sich kundgeben und darf nicht mit Gleichgültigkeit übersetzt werden.

Die Ruhe des Künstlers bedeutet für das Publikum eine Beruhigung, denn sie kann nur aus der Sicherheit des Könnens und der Überzeugung entstehen, seiner Sache durch wohlvorbereitetes Studium und abgeklärten Bewusstseins der vorzuführenden Werke gewiss zu sein. Ein Künstler, dessen Kunst vom Können kommt, kann gar nicht anders als ruhig und sicher erscheinen. Zur Schau tretende Unruhe ist immer unkünstlerisch, gehört also nicht auf den Platz wo die Kunst verkörpert werden soll. Alle Abhängigkeit von Gewohnheiten schafft Unruhe und Ungelenkigkeit.

Man hat sich also schon beim Üben an Ruhe zu gewöhnen und seinen Körper seinem Willen unterthan zu machen, um später über alle Ausdrücke und Bewegungen frei verfügen zu können.

Das fortwährende Mitspielen einzelner Töne oder ganzer Accorde vom Lehrer während des Unterrichts ist falsch, und jeder Schüler sollte sich's verbitten. Der Lehrer kann den Schüler, dieser sich selbst nicht hören, und doch ist es das Allerwichtigste, dass er sich selber hören lernt. Ich könnte geradezu aus der Haut fahren, wenn mir Lehrer ihre Schüler bringen und dabei auf dem Klavier wie die Verrückten herumpauken. Aber auch Schüler thun das, indem sie sitzend **20** Accorde zu einem einzelnen getragenen Ton abklappern.

Sitzen sie auch abends, wenn sie im Konzert singen?

Hören sie sich? — Ich höre sie nicht. —

Arme Schüler!

Bei musikalischen Menschen genügt das Anschlagen eines einzigen Tones, wenn sie allein üben oder auch ein Dreiklang, wonach Körper und Hände wieder in ruhige gerade Stellung zurückkehren müssen.

Nur wenn man steht, kann man durch den Leib unbehindert atmen und sein ganzes Wesen zur folgenden Übung oder dem Gesang vorbereiten.

Es ist auch gut, die Schüler auf Übungen sich selbst Sätze mit rechtem Silbenmass bilden zu lassen, auf dass schon diese allmählich einen gewissen Ausdruck erreichen, also schon die Übungen Bilder vorstellen, die mit den Gesichtszügen sowohl als dem inneren Gefühl verbunden werden müssen, um sie nicht plan- und seelenlos sich in Gedankenlosigkeit verlieren zu lassen. Natürlich erst dann, wenn der nackte Ton vollkommen in Ordnung gebracht, kein Zweifel mehr möglich ist und sie ihren Singehorizont ohne Gefahr erweitern dürfen.

Nur wenn es eine Scene verlangt, dass ein Gesangsstück knieend oder sitzend gesungen werden muss, hat man es lange vorher im Zimmer und auf allen Proben so zu üben, wie es die Scene beansprucht. Sonst aber **steht** man immer.

Auch mit auf der Bühne vorgeschriebenen, uns ungewohnten Bekleidungen und Requisiten haben wir zu rechnen und damit zu probieren, wie Hut, Helm, Hauben, Mäntel etc., bei deren ungewohnter Handhabung oft lächerliche Ungeschicklichkeiten vorkommen. Daher die Albernheiten, dass ein Lohengrin nicht mit Helm, der andre nicht mit Schild, der dritte nicht mit Handschuhen, ein Wanderer nicht mit dem grossen Hut, ein José wieder nicht mit dem Helm, ein andrer nicht mit dem Speer in der Hand singen kann etc. etc.

Alles das hat man vor dem Spiegel so lange auszuprobieren, bis die Bedingungen einer Rolle resp. deren Kostüm uns zur Gewohnheit geworden. Dazu muss man Herr seines Körpers und seiner Bewegungen sein.

Genau so sollte es um die Stimme stehen. Man muss unabhängig werden von schlechten Gewohnheiten, um ihr bewusstvoll alles das zuzumuten, was der Ausdruck des vorzuführenden Werkes bedingt.

Man soll nur so lange üben, als es ohne Ermüdung geschehen kann, nach jeder Übung sich ausruhen, um frisch zur nächsten zu sein. Nach den grossen Skalen mindestens zehn Minuten und diese Ruhepause muss solange man singt beobachtet werden.

Erst mit der Zeit darf man den Stimmen eine andauernde Anstrengung zumuten; auch wenn sie es nicht sofort empfänden, geschähe ihnen anderseits dennoch ein Unrecht. Darin sündigen die Schüler am meisten selber, weil sie nicht genug bekommen können, solange es ihnen Freude macht.

Darum ist's auch ein Wahnsinn, wenn man schon nach 1—2jährigem Studium grosse Rollen auf dem Theater singen will, das man dann ungestraft höchstens 1—2 Jahre aushalten, aber nun und nimmer auf die Dauer durchführen kann.

Agenten und Direktoren begehen ein Verbrechen, wenn sie so jungen Kräften enorme Anstrengungen zumuten. Ist es doch nicht allein das Singen; die Proben, die in so grässlicher Luft abgehalten werden, das lange Aufsein, das unregelmässige Leben, das durch die Proben heraufbeschworen wird, die Abspannung, 5—6 Stunden im Theater herumzustehen, alles das ist nichts für unausgebildete Menschenkinder. Kein Mädchen dürfte unter 24 Jahren Soubretten-, 28 Jahren jugendliche und 35 Jahren dramatische Rollen singen, das ist früh genug. Dann kann man sich gehörig vorbereiten, Stimme und Körper etwas ordentliches bieten. Zu diesem Gesetz müsste es die Genossenschaft bringen; dann würde mehr gelernt werden, mehr gekonnt sein und nicht so viel von Unwürdigen gegen die Gesangskunst gesündigt werden.

Über den Ausdruck.

Wenn wir ein Lied oder eine Rolle studieren wollen, haben wir uns vorerst mit dem geistigen Inhalt des Werkes vertraut zu machen. Erst nachdem wir uns ein klares Bild des Ganzen verschafft haben, dürfen wir an die Ausarbeitung der Einzelheiten gehen, durch welche der Eindruck des Ganzen aber niemals leiden darf; das vollständige Bild muss allüberall hervorleuchten. Parzelliert würde es Stückwerk. Man hat also alles kleinliche Beiwerk zu vermeiden, um den grossen Zug des ganzen Bildes nicht zu schädigen. Das Hauptinteresse muss das vollständige Bild in Anspruch nehmen, nichts Einzelnes darf die Aufmerksamkeit von ihm ablenken. Die Unterordnung ist in der Kunst eine Kunst für sich. Alles muss dem grossen Zuge angepasst sein, der durch ein Meisterwerk wehen soll.

Ein Wort ist ein Begriff, und nicht nur der Begriff des Wortes, sondern wie sich der Begriff in Farbe und Verhältnis zum Ganzen stellt, ist auszudrücken. Das ist ja der furchtbare Zauber, den Wagner auf mich und alle andern ausübt, der uns zu ihm zwingt, dem sich niemand entziehen kann. Das ist's, was die Ausarbeitung Wagnerischer Gestalten dem Künstler begehrenswert erscheinen lässt. Jede Ausarbeitung eines Kunstwerks erfordert die Aufopferung eines Teils des eigenen Ichs, denn man muss gegebene Gefühle mit den eigenen mischend veranschaulichen, also sein Ich sozusagen blossstellen. Da wir Menschen verkörpern, dürfen wir uns nicht schonen, sondern müssen mit Aufgebot aller Kräfte unsrer Aufgabe gerecht werden.

In den weiten Räumen des Theaters ist es notwendig, dem Ausdruck ein Ubermaass zuzugestehen, das im Konzertsaal in der gesellschaftlichen Form ganz unterbleiben muss. Und dennoch muss das Bild vom Künstler auf das Publikum schon vom ersten Wort, der ersten Note an, übertragen, die Stimmung vorempfunden werden. Diese hängt teilweise von der Haltung und dem Gesichtsausdruck des Sängers ab, die er dem Vorspiel verleiht, wodurch das Interesse für das Kommende bereits geweckt wird, dem Tonwerk, sowie der Dichtung zukommt.

Das Bild ist fertig in sich, ich habe nur noch die Farben während des Vortrags aufzulegen. Von der Disposition des eigenen Körpers, von dem elektrischen Funken, der zwischen Künstler und Publikum funktionierend, oft schon beim Erscheinen hochflutet, manchmal gar nicht zu stande zu bringen ist, hängt Glut und Wirkung der Farben ab, die wir unsern Gemälden aufdrücken.

Kein Künstler sollte sich dadurch verleiten lassen, mehr zu geben, als das künstlerische Maass erlaubt, sei es, die Begeisterung erhöhen oder überhaupt Stimmung hinein bringen zu wollen, weil die elektrische Verbindung sich nicht erzwingen lässt. Oft stellt sich sehr bald beiderseits eine beruhigende Empfindung ein, deren Wirkung eine eben so grosse, wenn auch weniger eklatante sein kann. Oft auch übt ein ruhig, lautloses Einverständnis zwischen Sänger und Publikum eine fascinierende Macht auf Beide aus, die nur durch gänzliche Hingabe an das Werk und rücksichtsloses Entsagen auf lauten Beifall erobert werden kann.

Mir ist's meinetwegen gleichgültig, ob das Publikum rast, ob es still und andächtig lauscht, denn ich gebe nur wieder, was ich übernahm. Habe ich meine Individualität, mein Können, meine Liebe für das Werk in die Rolle, ein Lied gelegt, das offenkundig bebeifallt wird, so lehne ich den persönlichen Dank dafür ab, und betrachte den Beifall als dem Meister zugehörig, dessen Werk ich interpretierte. Ist es mir gelungen, ihn dem Publikum verständlich zu machen, so ist der Lohn dafür darin enthalten, und mehr verlange ich nicht.

Was in der verständnisvollen Wiedergabe eines Kunstwerkes für Talent und Studium steckt, davon macht sich das Publikum doch keinen Begriff. Das versteht nur der, dessen Leben denselben Idealen gewidmet ist. Die nachhaltige Empfindung dieses Einen, oder auch eines Teils des Publikums, ist mehr wert, als lauter Beifallssturm, der so vielen zu teil wird.

Aller Beifall der Welt kann mir die Opfer nicht bezahlen, die ich der Kunst gebracht, und kein Beifall der Welt ist im stande, mich über die eigene Unzufriedenheit hinwegzutäuschen, die mir das Misslingen eines einzigen Tons oder Ausdrucks zu geben vermag.

Was mir schlecht erscheint, weil ich die grössten Ansprüche an mich stelle, erscheint vielen Andren noch gut genug. Der Meinung bin ich aber nicht. Das Beste ist nur immer gut genug für jedes Publikum, sobald es sich um die Kunst handelt. Ist das Publikum ungebildet, so muss man es mit dem Besten bekannt machen, es erziehen, es das Beste verstehen lehren. Das naive Empfinden ist beim ungebildeten — d. h. unverdorbenen Publikum am stärksten vorhanden, und oft mehr wert, als alle Bildung. Das gebildete Publikum sollte sich nur das Beste bieten lassen, über Schlechtes und Mittelmässiges rücksichtslos den Stab brechen.

Der Künstler hat die Aufgabe, das Publikum durch Darbietungen seiner besten, wohlvorbereiteten Leistungen zu erziehen, zu veredeln und sollte ohne Rücksicht auf den schlechten Geschmack desselben seine Mission vollbringen.

Das Publikum dagegen soll die Kunst nicht als Modesache oder Auslagekasten seiner Kleider betrachten, sondern als tiefen, wahren Genuss empfinden und alles thun, des Künstlers Streben zu unterstützen.

Das Zuspätkommen in Theater und Konzertsälen ist eine Unart, die gar nicht genügend gerügt werden kann. Ebenso das Zufrühefortlaufen an unpassenden Stellen, oder Fächerwedeln, das Künstler und Nebenbeisitzende unruhig machen muss. Das alles sollten gebildete Menschen unterlassen.

Künstler, die ihr ganzes Wesen auf dasjenige Bild ihres Innern konzentrieren, das sie im vollen Ausdruck wiederzugeben wünschen, dürfen weder beunruhigt noch gestört werden.

Hingegen sollten Theateraufführungen und Konzerte besonders in Zeit und Vorführungen begrenzt sein; dem Publikum lieber eine einzige Sinfonie geboten werden, eine kleine Partie Lieder oder Vorträge, die es, andächtig lauschend, wirklich in sich aufnehmen kann, als ihm zwei bis drei Stunden schwere

Musik zuzumuten, die weder der Zuhörer mit der notwenigen Andacht, noch der Musiker mit der notwendigen Konzentration ausüben kann.

Kehren wir wieder zum Ausdruck zurück und nehmen wir als Beispiel ein Lied:

Der Nussbaum von Schumann.

Die Grundstimmung ist eine ruhig heitere, also ein lieber, freundlicher Gesichtsausdruck erforderlich. Wie ein Märchen hat das Liederbild an uns vorbeizurauschen. Das Bild ist der im Frühling duftig grünende Nussbaum, darunter ein traumverlorenes Mägdelein, das schliesslich in beseligenden Gedanken einschläft. Alles Jugend und Duft. Ein kleines liebliches Bild, dessen Farben stimmen müssen. Keine darf aus dem Rahmen, der Stimmung treten. Nur ein einziges Wort hebt sich aus dem Rauschen des Baumes, das dem Ohr des lauschenden Mägdleins, also auch dem Publikum vernehmbar zu Gehör gebracht werden muss, hervor, das zweite „nächste Jahr".

Der Aufbau des Liedes gipfelt in dem einen Wort. Wenn der vor dem Hause grünende Nussbaum seine Blätter duftig breitet, wenn die daranstehenden Blüten von linden Lüften herzlich umfangen werden, je zwei zu zwei flüstern und ihre Häuptchen neigend, beugend zum Kusse darbieten, so muss das gleichmässig duftig, jede musikalische Phrase in einem Atem, also in sechs unhörbaren Atemzügen gesungen werden, ohne ritenutos.

Sie flüstern von einem Mägdlein, das dächte die Nächte und tagelang, wusste ach, selber nicht was. Zwischen selber — nicht was, kann eine kurze Trennung der Worte stattfinden, indem man das r in selber nasal abbricht, den Ton nasal festhält, ohne frisch zu atmen, das nicht neu ansetzt. So wird dem „nicht was" ein Ausdruck von Unwissenheit beigelegt. —

Jetzt wird's aber ganz geheimnisvoll. Sie flüstern, sie flüstern, — man muss seine Sinne anstrengen, überhaupt etwas zu vernehmen — wer mag verstehen, so gar leise Weis', — und nun hör' ich's deutlich, wenn auch leise vom Bräutigam und nächsten Jahr und nochmals ganz bedeutungsvoll vom nächsten Jahre flüstern. Das ist so verheissungsvoll, man mag sich gar nicht von dem Gedanken, von dem Worte, in welchem sich die Liebe ankündigt, mehr trennen, und dennoch hat auch das ein Ende!

Nun aber bin ich das Mädchen selbst, das leise, selig lächelnd dem Rauschen des Baumes zuhörend seinen Kopf an den Baumstamm schmiegend, sehnend und wähnend in Schlaf und Traum versinkt, aus dem es gar nicht mehr erwachen möchte.

Feldeinsamkeit von Brahms

veranschaulicht die abgeklärte Stimmung eines Menschen, der behaglich im hohen Grase ruhend, vorüberziehende Wolkenzüge betrachtet, dessen Wesen eins mit der Natur sich darin auflöst.

Eine Welt von Insekten umschwirrt ihn, die Luft bebt im Sonnenglanz, Blumen duften, alles lebt um ihn in Tönen summender Lebewesen, die den Frieden der Natur fernab von den Menschen zu erhöhen scheinen.

So gleichmässig die Wolken ziehn, so friedlich die Stimmung der Natur, so wohlig üppig die Blumen der Aue duften, so gleichmässig ruhig müssen die Atemzüge des Sängers sein, die die langen Phrasen des Liedes über die begleitenden Akkorde hinübertragen, in Wort und Ton das Bild wärmsten, leuchtendsten Sommerfriedens der Natur und des darin sich auflösenden menschlichen Wesens uns vor Augen bringen.

Atemzüge markiere ich mit V.

Ich liege still im hohen grünen Gras V und sende lange meinen Blick nach oben, V — und nochmals wohlig ruhig V nach oben!

Von Grillen rings umschwärmt V ohn Unterlass, V von Himmelsbläue wundersam umwoben, V von Himmelsbläue V wundersam umwoben. Ein Ton, ein Buchstabe schliesst sich gebunden an den andern,

Ausdruck des Auges und der Seele ganz der verklärten friedlichen Natur- und Seelenstimmung angemessen. Die letzte Phrase weich schwebend mit warmer Seelenfärbung durchtränkt.

Die schönen weissen Wolken ziehn dahin,V durchs tiefe Blau V — (ich sehe ihnen eine Weile nach) — wie schöne stille Träume, V — sich verlierend — wie schöne stille Träume V. Ein Gefühl des Aufgelöstseins nimmt jeden Daseinsgedanken hinweg: mir ist,V als müsst' V ich längst gestorben sein! Das Wesen ist in Äther aufgelöst, überirdisch mit weit gebreitetem Flügel dahinschwebend, klingt der Schluss: Und ziehe selig mit V durch ew'ge Räume,V und ziehe selig mit V durch ew'ge Räume.

Auflösung der Seele im Weltall muss des Sängers Ton entklingen. —

Der Erlkönig von Schubert (Studie).

Wer in unsern heimischen Sagen und Märchen zu Hause ist, für den beleben sich Weiden und Erlen auf Wiesen und an Bächen zu geheimnisvollen Wesen, Alraunen, Hexen etc., wie sie mit wallenden Schleiern über den losen Haaren die gespenstigen Arme ausstrecken, sich biegen, kauern, dehnen, riesengross oder zwergenhaft werden, dem Schwachen aufzulauern scheinen, um ihn in Angst und Schrecken zu versetzen.

Der Vater, der mit seinem Kinde durch Nacht und Wind reitet, ist aber ein Mensch, kein Gespenst, und sein treues Ross, das beide trägt, kein Luftross. Man sieht das Bild deutlich vor sich, man kann die Gruppe lange verfolgen, es ist etwas sehr Hastiges, aber nichts Gespenstiges dabei. Das Vorspiel darf demgemäss nur schnell, aber ja nicht überhetzt erklingen. Deutlich erzählend reihen sich die ersten Phrasen des Sängers daran.

Plötzlich schmiegt das Kind sich enger an den Vater und birgt ängstlich sein Gesicht an dessen Brust. Liebevoll beugt sich der Vater zu ihm, ruhig frägt er nach der Ursache seiner Angst. Scheu blickt der Knabe nach der Seite und frägt in abgerissenen Sätzen, ob Vater den Erlkönig nicht sähe, den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?

Soeben waren sie an einer Weidengruppe vorbeigeritten. Noch immer ruhig erklärt der Vater lächelnd dem Sohne die Erscheinung als den über der Wiese lagernden Nebelstreif.

In des Knaben Gehirn jedoch hat Erlkönig bereits seine lockende Flüsterstimme erhoben.*) Leise, ganz leise, wie aus andern Welten kommend, verspricht sie dem Kinde goldene Gewänder, Blumen und Spiele. — Angsterfüllt frägt dieses den Vater, ob er Erlkönigs leise Versprechungen höre?

„Nur dürre Blätter von Windessäuseln bewegt", beruhigt der Vater, und fest und liebevoll überzeugend klingt seine erklärende Stimme — aber er fühlt, sein Kind ist krank.

Wenig Sekunden bleibt alles still; da kehrt die Stimme schon wieder. Aus leisem Geflüster entwickeln sich Laute und Worte. Erlkönig ladet den Knaben zum Spiel mit seinen Töchtern, die ihn singen, tanzen und einwiegen sollen.

Der fieberglühende Knabe fleht geängstigt seinen Vater an, nach Erlkönigs Töchtern auszuspähn. — Dieser sieht nur die alten grauen Weiden. Aber seine Stimme ist nicht mehr zuversichtlich, die Angst um sein krankes Kind bricht seine männlichen Töne, die Trostesworte enthalten schon die Sehnsucht nach dem Ziel, schnell, schnell muss er es erreichen.

Erlkönig hat nun vollends die fieberkranke Phantasie des Kindes ausgefüllt. Mit starker Gewalt bemächtigt sich Erlkönig des Knaben, — aller Widerstand ist vergebens, — eine Saite in des Knaben Innern zersprungen; noch ein furchtbarer Angstschrei nach dem Vater, dann schliesst er die Augen.

---

*) Die Stimme des Erlkönigs ist eine leise fortklingende, ununterbrochene Tonwelle, an der die Worte flüsternd hängen. Erlkönig hetzt des fieberkranken Kindes Gedanken. Die drei Lockungen müssen sehr schnell ohne jede Atemunterbrechung gesungen werden. Die erste Lockung singe ich meist ganz in einem Atem (falls ich durch den Begleiter nicht gehemmt werde) mindestens in zwei Atemzügen. Die zweite in zwei Atemzügen, die dritte in dreien, und hier erst treten die Worte: reizt und: brauch ich Gewalt aus dem geflüsterten pianissimo hervor.

Der entsetzte Mann spannt seine und seines Tieres letzten Kräfte an, seine Hast gleicht wilder Flucht. Das Ziel ist erreicht, die Atemlosen halten — aber die Jagd war umsonst. — Selbst dem Erzähler rieselt's kalt über den Rücken, sein ganzes Innere krampft sich zusammen, der Mund sträubt sich, die beiden letzten Worte auszusprechen.

Ende.

Die Stimmgattung wird durch angeborene Eigenschaft der Stimmwerkzeuge bedingt. Die Entfaltung aber der Stimme und allem, was sonst zur Gesangskunst gehört, kann bei vorausgesetztem Talent, durch Fleiss und Energie gelernt werden.

Kann auch nicht jeder ein berühmter Künstler werden, so übernimmt doch jeder die Verpflichtung, etwas Ordentliches gelernt zu haben und seinen Kräften gemäss das Beste zu leisten, sobald er vor irgend einem Publikum zu erscheinen hat.

Er soll als Künstler demselben nicht nur ein billiges Vergnügen bereiten, sondern es mit den vollendeten Formen derjenigen Kunst bekannt machen, die die einzig berechtigte Aufgabe hat, den Geschmack der Menschen zu veredeln, sie zu beglücken. Sie über die Miseren des Alltagslebens zu heben, sie ihnen zu entrücken, ihnen selbst das Hässliche in der Menschennatur, die er darzustellen hat, zu idealisieren, ohne der Wahrheit ins Gesicht zu schlagen.

Wie aber verhalten sich die Künstler zu dieser Aufgabe?

Cleveland, 11—1—1902.

Ein gutes Mittel gegen Katarrhe und Heiserkeit.

Man giesst kochend heisses Wasser in eine kleine Waschschüssel, lässt einen grossen Schwamm sich vollsaugen und drückt ihn dann ganz fest wieder aus; hält ihn dicht vor Nase und Mund und atmet abwechselnd durch Mund und Nase ein und aus. — Ich singe meine Übungen, die grosse Skala, Läufe etc. mit allen Vokalen hinein, und bin so gezwungen, die heissen Dämpfe auf Lungen, Bronchien und besonders auf die Schleimhäute wirken zu lassen, weil ich dauernd in den Schwamm ein- und ausatme. Nachdem man dies 10—15 Minuten gemacht, wasche man das Gesicht mit kaltem Wasser ab. Diese Prozedur kann man 4—6 mal im Tage wiederholen, nur darf der Schwamm kein Wasser enthalten, sondern muss ausgedrückt sein. Mir hat das Mittel ausserordentlich geholfen, ich kann es aufs beste empfehlen. Es ist unschädlich, weil natürlich. Nur laufe man nach dem Einatmen der heissen Dämpfe nicht unmittelbar ins Kalte.
